DIE ARCHITEKTUREN
IN RAFFAELS GEMÄLDEN

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

ERSTEN SEKTION DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

MAXIMILIAN ROSENTHAL

AUS WIEN

BEGUTACHTET VON DEN HH. PROFF. DR. RAHN UND DR. BRUN.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1909

INDEX.

EINLEITUNG.

DEN gemalten Architekturen eines großen Künstlers eine monographische Bearbeitung zu widmen, ist ein Unternehmen reizvollster Art. Die ganze Kunstentwicklung seiner Zeit wird dabei wieder lebendig.

Schon bei einem Künstler zweiten oder dritten Ranges kann eine solche Bearbeitung anziehend und ergebnisreich sein. Stets steht er in der Schulgruppe seiner Zeit und Oertlichkeit, deren Zusammengehörigkeit sich oft zum guten Teil in der Wahl der Hintergründe, in der Eigenart des Bauäußeren und der Innenarchitekturen kundgibt. Man denke an die flämische Schule, in der die ganze so charakteristische Innigkeit und Traulichkeit erst durch die Wahl des Interieurs hervorgerufen oder wenigstens ermöglicht wird, an die realistischen Bauten der Giottoschule, an die gewaltig-phantastischen Throngebäude der Ferraresen, an die sonderbaren Renaissancebauten eines Barend van Orley oder Altdorfers. Doch nicht nur für die Schule ist das gemalte Bauwerk bemerkenswert, auch als Zeugnis des Bausinns und der Baugedanken einer ganzen Zeit, besonders einer vorwärtsdrängenden, gährenden Zeit, verdienen sie starke Beachtung. Wie oft hat die Ungunst der Verhältnisse oder der Mangel an finanziellen Mitteln eine große Bauidee in der Ausführung verhindert. Der flüchtigere Pinsel hält sie viel eher der Nachwelt fest.[1]

Doch auch die Schöpfungen längst vergangener Epochen hat uns der Sinn der Maler, der voll Pietät und Bewunderung zu ihnen aufblickte, erhalten. So können wir uns wenigstens im Gedanken Bauten

[1] Auch Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 4. Aufl. 1904, pag. 324 spricht von «Phantasiegebäuden, welche als unerfüllte Programme des damaligen Baugeistes betrachtet werden müssen».

versinnlichen, die schon seit Jahrhunderten dem Erdboden gleich gemacht sind oder die der rastlos schreitende Geist der Menschheit der Veränderung unterworfen hat.

Viel tiefer wird dann noch unser Interesse, wenn wir das Verhältnis der Architektur zur Gesamtkomposition des Bildes ins Auge fassen, wenn wir das Gewollte und Erreichte vergleichen und dann die mitwirkende, oft ausschlaggebende Hilfe des architektonischen Rahmens abwägen.

Die Erscheinungen und Formen des Lebens — alle Gedanken und Gefühle mit inbegriffen — tiefer, eindrucksvoller, lebendiger in unsere Seele oder in unser Bewußtsein strömen zu lassen, die Vielfältigkeit und Komplikation der Daseinsformen in konzentrierter Gestalt vor unser körperliches und geistiges Auge treten zu lassen, ist die Aufgabe der Kunst, und jeder große Künstler hat sie so gefühlt. Die Kompositionstätigkeit des bildenden Künstlers bestünde also, um ein Wort Böcklins[1] zu gebrauchen, im «Sichtbarmachen des Wesentlichen» in der Erscheinung. Dazu kann uns nur die (bewußte oder unbewußte) weise O e k o n o m i e, die aus der überreichen Flut der Erscheinungen das Wesentliche wählt, verhelfen. Jedes Zuviel verwirrt den klaren Sinn der Komposition, jedes Zuwenig verdunkelt ihn.

Welch' hohe Bedeutung hierbei der Architektur für die Komposition beizumessen ist, erhellt aus dem Gesagten ohne Frage. Bald wird sie durch ungeschickte Anwendung den Sinn des Kunstwerks überladen und verundeutlichen, bald durch ihr Fehlen eine ungewollte Aermlichkeit oder den Mangel an gewollter Feierlichkeit merken lassen, bald durch richtige Anwendung die höchste Leistung, die überhaupt erreichbar ist, ermöglichen. Das Weglassen eines Motives bedeutet dann noch lange keine Oekonomie im Kunstschaffen. Wenn wir von höchsten Leistungen sprechen, bei denen der gute architektonische Hintergrund Mithelfer ist, denken wir an Raffaels «Schule von Athen» und an ähnliche Kunstwerke. Bei Besprechung jenes Werkes wird Gelegenheit sein zu zeigen, wie eine in ihre Teile gänzlich auseinanderfallende Komposition durch eine gut überspannende Architektur zusammengehalten, ja überhaupt erst durch sie zu künstlerischer Daseinsberechtigung gebracht werden kann.

In letzter Linie — und dies soll diesmal unsere Hauptarbeit sein — wollen wir die gemalten Architekturen auf ihren Bauwert, auf ihren historischen Ursprung, auf ihre Stilzugehörigkeit prüfen. Schon

---

[1] Ernst Berger, die Technik Böcklins.

bei Künstlern, die als ausübende Baumeister nur eine geringe oder gar keine Rolle spielen, wie bei Rubens oder Rembrandt, kann ein liebevolles Forschen zu den merkwürdigsten Resultaten führen. Wie viel fruchtbarer Boden der Kunstgeschichte liegt hier noch brach. Und nun gar erst bei Raffael.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß man in den letzten Lebensjahren des Meisters viel eher Pläne und Bauten von ihm bekommen konnte als Bilder, und v. Geymüller geht m. E. nicht fehl, wenn er meint, daß Raffael bei längerer Lebenszeit sich ganz der Architektur zugewendet hätte. Raffael war damals Oberbaumeister von St. Peter und der gesamten vatikanischen Bauten. Doch ein widriges Schicksal hat über seinen Bauten gewaltet. Die meisten seiner Werke sind der Zeit und der Pietätlosigkeit der Menschen zum Opfer gefallen; andere wurden starken Veränderungen unterworfen, so daß wir Mühe haben, die ursprünglichen Absichten heraus zu schälen. Manches endlich mußte er bei seinem Tode unfertig zurücklassen, spätere Meister vollendeten es, und fast unmöglich erscheint es heute, Raffaels Anteil mit Sicherheit zu bestimmen.

Betrachten wir rasch das Einzelne. Seine Entwürfe für San Lorenzo in Florenz und für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom sind niemals zur Ausführung gekommen. Die meisten seiner Paläste im Borgoquartier sind in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. bei Regulierung desselben niedergelegt worden. Der herrliche Palast Branconio d'Aquila, «ein Inbegriff aller Formen, welche Raffael nach den Gesetzen des Schönen in eine Fassade zusammen zu drängen sich getraute,»[1] mußte Berninis Kolonnaden weichen. Die Ställe und die Loggia Chigis sind vom Erdboden fast spurlos verschwunden. Seine Arbeiten an S. Maria in Domnica sind bezweifelt. Das einzige größere Werk, das fast noch ganz intakt ist und nahezu sicher von ihm stammt, die Farnesina, wird ihm noch immer von vielen Kunsthistorikern vorenthalten, obwohl v. Geymüller schon vor Jahren[2] den Beweis für Raffaels Urheberschaft so zwingend wie unter diesen verwickelten Umständen nur irgendwie möglich war, führte. Doch neigt sich erfreulicherweise in jüngster Zeit die Meinung mehr Raffael zu.[3]

---

[1] Burckhardt, op. cit., pag. 207.

[2] Enrico di Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come Architetto, Milano 1884.

[3] vide Theobald Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Zittau 1900, pag. 27 und Raffaele Ojetti im Festvortrag bei der Centenarfeier des Collegio degli Ingegneri et Architetti di Roma zu Ehren Raffaels; publiziert in den Atti del Collegio 1883. (cit. nach Geymüller, op. cit. pag. 108.) Auch die letzte Auflage von Burckhardts Geschichte der Ren. in It. 1904 schließt sich dieser Ansicht an.

Die Villa Pandolfini in Florenz und die Kirche S. Eligio degli Orefici in Rom sind erst nach Raffaels Tode beendet worden; letztere bietet in ihrem jetzigen Zustande ein Bild traurigster Verwahrlosung.[1] An den Loggien des Vatikans sind trotz Geymüllers Untersuchungen die Anteile Bramantes und Raffaels noch immer strittig, und seine Bautätigkeit an der Peterskirche aus dem Dunkel der verworrenen Nachrichten und Pläne ans Tageslicht zu bringen, bedurfte der langen und mühevollen Arbeit eines großen Forschers, dessen Resultate nicht einmal unbestritten sind.[2] Der Palazzo Giacomo da Brescia steht als Arbeit des Meisters nicht unbezweifelt, der Palazzo Caffarelli-Vidoni nicht unverändert da. Die Villa Madama endlich, dieses in seiner Art ganz einzigartige Wunderwerk, über dessen Ausführung den gehetzten Meister den Tod ereilte, steht heute als Ruine da.

Unter solchen Umständen ist es von Wert, die Bauten, die Raffael in seine Gemälde hineinmalte, einer genauen Untersuchung zu unterwerfen. Vieles, was er in Marmor und Backstein nicht verewigen konnte, mußte er dem Pinsel anvertrauen und damit seiner Phantasie Luft machen. Ein glücklicheres Schicksal hat uns das meiste dieses bildlichen Materials erhalten. Doch ist noch nicht alles so verwertet worden, wie es das Kunstwerk und der Künstler verdienen.

So versuchen wir es also, das Brachfeld zu bebauen.

---

1 Zwar ist das Kirchlein noch nicht »halb verfallen«, wie Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste, IV. B. 1906, pag. 543, schreibt, im Gegenteil, es ist baulich noch ganz intakt und macht trotz seiner Kleinheit und Verwüstung des Inneren noch immer einen bedeutenden Eindruck. Aber ein dunkles Kapitel moderner italienischer Denkmalpflege bleibt es doch, daß die einzige Kirche, die Raffael baute, — und eines der wenigen seiner erhaltenen Bauwerke überhaupt — der Zunft der Goldschmiede als Rumpelkammer dienen darf. Es gibt wenig so deprimierende Eindrücke wie den, den wir, in S. Eligio eintretend, beim ersten Anblick erhalten. Mit alten durcheinander geworfenen Kirchengeräten, verschimmeltem Gerümpel, zerbrochenen Möbeln ist der Bau von unten bis oben in wüstem Chaos angefüllt, wobei weder Wandbewurf noch Fresken geschont wurden. Die Kirche ist außer Funktion, aber mit einem Minimum von Aufwand könnte man sie wieder ordentlich instand setzen, so instandsetzen, wie es sich für einen Meister wie Raffael gebührt. Da niemand dieses Uebelstandes gedenkt, benütze ich gern hier die Gelegenheit, die Aufmerksamkeit Corrado Riccis, der den Kunstwerken Italiens ein wahrer Vater des Vaterlandes ist, auf dieses schöne Kirchlein zu lenken, dessen trauriger Zustand durch das Verbot des Betretens nicht genügend bekannt ist.

2 Bar. Heinrich von Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sankt Peter in Rom. Wien und Paris. 1875.

I. BUCH.

VON URBINO BIS FLORENZ.

A. Die Krönung Mariae.

a) Die Verkündigung.

DIE ersten gemalten Architekturen Raffaels, von denen wir wissen, finden wir in zwei Altarstaffelbildern, zur Krönung Mariae gehörig, die in der Vatikanischen Galerie ihre separate Aufstellung gefunden haben: Die Verkündigung und die Darstellung Christi im Tempel; beide Bilder dürften aus dem Jahre 1503 stammen.

Die Verkündigungsszene spielt sich in dem Hofraume einer Hochrenaissance-Architektur ab, der sich mit einer Seite gegen den Beschauer öffnet. Um den Hof laufen Säulengänge, deren rückwärtiger sich in eine zweischiffige Vorhalle mit Durchblick in die ferne Landschaft öffnet (Taf. I, a b). Nur das Erdgeschoß ist sichtbar; der Oberstock, ja schon der über den Kapitellen der Säulenhallen liegende Teil des Unterstocks ist nicht mehr sichtbar, doch ist seine flache Abdeckung zweifellos. Die Säulen ruhen auf attisch-jonischen, flachen Basen und haben komposite Kapitelle. Archivolten spannen sich von Säule zu Säule, Gurtbögen von der Säule zum Wandpilaster; in der Vorhalle von den drei eingestellten quadratischen Pfeilern Bögen zu den Wandpilastern zur Rechten und Linken. Eine vierfache Reihe dunkler Felder läuft von vorne nach rückwärts und gibt dem Gebäude perspektivische Tiefe. Die Vorhalle ist mit rippenlosen Kreuzgewölben bedeckt. (Der Karton im Louvre. Braun No. 266.)

Diese Architektur hat bisher nur wenige Forscher beschäftigt, und doch wirft sie gleich ein Licht auf die Art und Weise wie Raffael

seine architektonischen Kenntnisse sammelte und seine Fähigkeiten schulte. Daß die Baulichkeit fast nur um ihrer selbst willen gegeben ist und die Figuren kaum mehr als Staffage, ergibt sich auf den ersten Blick. Schon Springer weist darauf mit den Worten hin:[1] «Maria und der Engel verlieren sich beinahe in den weiten kahlen Bogenhallen.»

Die ganze Anordnung der Baulichkeit und ihr Verhältnis zu den Personen ist nicht des jungen Meisters Werk, sondern zeigt deutlich den Ursprung Peruginos; wie wir uns überhaupt nicht wundern dürfen, in Perugino, der auf Raffael einen so großen Einfluß ausübte, auch einen seiner ersten Lehrer im Architektonischen zu sehen. Bis in die erste römische Zeit hinein bleiben die Erinnerungen an Perugino deutlich erkennbar. In dem Altarwerke der Villa Albani in Rom, das die Geburt Christi darstellt, Peruginos Signatur und das Datum 1491 trägt, erblicken wir das unverkennbare Vorbild der raffaelischen Architektur, und da Raffael noch wenige Monate vorher in Peruginos Atelier lernte, wo sich sicher die Skizzen für dieses Werk fanden, ist der Zusammenhang klar ersichtlich. Auch Perugino gibt dort eine Hofarchitektur,[1] die sich rückwärts nach einer zweischiffigen Halle öffnet und in eine Landschaft hinausblicken läßt. Er verteilt die Architektur auf zwei Teile, weil er sie als Füllung der linken und rechten oberen Ecke des mehrteiligen Altarwerkes verwendet, und zwischen die beiden Hälften schiebt er einen Kruzifixus ein. In den linken Bogengang setzt er den Verkündigungsengel, in den rechten Maria. Doch wer die Teile übereinanderschiebt bis die mittleren Pfeiler zur Deckung gelangen, sieht sofort die fast völlige Uebereinstimmung. Daß Raffael in der Vorhalle nur drei statt vier Joche gibt, die Seiten des Hofes mit drei Jochen statt nur mit einem begrenzt und außerdem die Pfeiler durch Säulen ersetzt, fällt gegenüber den sonstigen reichlichen Analogieen nicht stark in die Wagschale. Das Verhältnis von Hof und Vorhalle, deren Zweischiffigkeit, flache Abdeckung, die Wandgliederung durch Pilaster, die Profile der Gesimse, (Taf. I c), Bögen und Säulenbasen die Felderung des Steinbodens, die Kleinheit der Figuren, dies alles sind zu starke Entlehnungen, als daß man den Ursprung verkennen könnte.

Doch auch der Herzogspalast in Urbino hat auf Raffaels Schaffen eingewirkt. Schon Geymüller[3] hatte darauf aufmerksam gemacht, daß

---

[1] Anton Springer, Raffael und Michel Angelo, Leipzig 1895, pag. 68.
[2] abgebildet bei Fritz Knapp, Perugino, 1907, pag. 13.
[3] Raffaello, pag. 11.

die kompositen Säulenkapitelle auf die Kapitelle des Palasthofes Lauranas zurückgehen und namentlich auf die frischen Eindrücke hingewiesen, die Raffael bei seiner Anwesenheit in Urbino im J. 1503 wiedergewonnen haben mußte. Tatsächlich brauchen wir für die Kapitelle nicht nach anderen Vorbildern zu suchen: Die doppelte Reihe überhängender Blätter, die mageren Voluten und der unverzierte Echinus, der geschweifte Abakus mit der Mittelrosette weisen deutlich auf Laurana, und es wäre unökonomisch, hier nach anderen Prototypen zu forschen; bietet doch sein Bau noch so manches Jahr hindurch die willkommene Musterkarte für Raffaels architektonische Details. Auch für das Profil der Pfeilerkapitelle und Pilasterkapitelle (Plättchen, Kymation, Plättchen, Platte, Plättchen, Echinus, Plättchen, Taf. I c) ließen sich hier Vorbilder finden; doch nicht in dieser Reinheit und Sauberkeit wie bei Perugino. Die Profile am Herzogspalast in Urbino zeigen überhaupt in ihrer Kompliziertheit und frührenaissancemäßigen Ueberladenheit deutlich, daß sie um mehrere Jahrzehnte älter sind. Die perspektivische Darstellung des Ganzen und der Details ist über alle Maßen gut und präzis, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir Giovanni Santi, der selbst schon in der Kenntnis der Perspektive die meisten seiner Zeitgenossen übertraf[1] und auch merkwürdigerweise den Bau Lauranas richtig einzuschätzen wußte, in dieser Kunst schon frühzeitig als Lehrer des Sohnes gelten lassen. Es ist eigentlich ganz selbstverständlich, daß er seinen Sohn schon in jungen Jahren in diese Wissenschaft, auf deren Kenntnis er sicher sehr stolz war, einführte. Die Perspektive war also von Jugend an Raffaels starke Seite und machte es ihm dann in Florenz möglich, in dieser damals nicht allgemein bekannten Kunst Lehrer eines älteren und gereifteren Meisters, des Fra Bartolommeos, zu werden, der vorher ohne Kenntnis der Perspektive die Malerei betrieben hatte.[2]

Allerdings — um auf das Gemälde zurückzukommen — fallen auch Details auf, die sofort den Nicht-Architekten verraten. Das ungeschickte Nebeneinander von Flachdecke und Kreuzgewölbe, das nur durch das Abschneiden des oberen Teiles des Bildes dem Auge entzogen wird;[3] die Verschiedenheit der Basamente im Hof und in der Vorhalle, die an der — hier allerdings verdeckten — Treffstelle unmöglich einen guten Uebergang ergeben kann; die Entasis der

---

[1] Springer, op. cit., Band 1, pag. 50.

[2] Vasari, Vita di Raffaello, B. IV, pag. 327. (Editio Milanesi.)

[3] Konstruktionsfehler, die nur dem denkenden Geiste, aber nicht dem Auge sichtbar sind, schaffen ihm überhaupt niemals Sorge oder Unbefriedigtheit.

Säulen, die er durch Anschwellen des Schaftdurchmessers und Verdünnung des unteren Endes erreichen will anstatt durch stetige Verjüngung des Schaftes in konvexer Linie; das Fehlen selbständiger Profilbildungen; das Ineinanderschachteln der Hof- und Vorhallen-Architektur; das unschöne System, für den gleichen Bogen links eine Säule, rechts einen Pfeiler als Stütze dienen zu lassen; der unmotivierte, ja unmögliche Bogenanfänger, den die Vorderseite der rückwärtigen Säule aufweist, ... dies alles sind ebensoviele Merkmale einer mangelnden Ausbildung in der Baukunst.

Nichtsdestoweniger aber zeigt die bauliche Anlage auf dem Verkündigungsbilde bereits Raffaels Fähigkeit, architektonische Schönheiten zu erfassen, sie vorteilhaft für seine Kompositionen zu verwenden und insbesondere die bei seinen Zeitgenossen so seltene Eigenschaft, aus baulichen Einzelheiten ein Ganzes zu gestalten, voll von Schönheit, Weiträumigkeit, Rhythmus und Musik. «L'air circule librement au milieu de cette belle et harmonieuse architecture, déjà tout imbue des principes de la Renaissance» schreibt schon Müntz.[1]

b) **Die Darbringung Christi im Tempel.**

Der Tempel zeigt ebenfalls eine Architektur im großen Stile, einen Zentralbau auf achteckiger Basis (Taf. II). Während die den diagonalen Axen entsprechenden Seiten die fast völlig glatte Wand zeigen, sind den Seiten der Hauptaxen Portiken vorgelagert, die zu den rundbogigen Eingängen führen. Eigentümlich ist die Gestaltung dieser Portiken. Vier Säulen bilden nämlich zusammen mit den zwei Wandpilastern seitlich des Einganges je zwei Joche, die mit Rundbogen überspannt sind und flache Abdeckung haben; magere jonische Kapitelle mit niedrigen Abaken tragen die Rundbogen des Portikus.

Wie schon Hermann Grimm bemerkt hat,[2] geht der Entwurf zu diesem Bau auf ein Predellenbild Peruginos zurück, wo sich unter einem ähnlichen Portikus die gleiche Szene abspielt (Darbringung im Tempel, in Fano, Sta. Maria Nuova, und im Sposalizio ebendaselbst). Da Perugino sein Altarwerk schon 1497 ablieferte, konnte es Raffael in dem unfern Perugia gelegenen Fano leicht studieren. Auch Perugino gibt im Darbringungsbilde einen polygonen Zentralbau, dem ein Portikus vorgelagert ist. Hier wie dort hat dieser zwei Joche mit gleicher

---

[1] Eugène Müntz, Raphaël, Paris 1900, III. Aufl. pag. 50.

[2] vide Geymüller, Raffaello etc., pag. 12 (laut privater Mitteilung Grimms an Geymüller).

Form und Anordnung der Stützen. Hier wie dort dieselben Basen, die gleichen mageren jonischen Kapitelle, und das einfache Bogenprofil. Das einfache und damals ziemlich seltene Profil des Türbogenauflagers (Plättchen — Echinus — Plättchen) findet sich auch bei Perugino.[1]

Noch stärker ist die Uebereinstimmung, wenn wir Raffaels Bild mit dem Sposalizio auf der Predella des gleichen Werkes Peruginos vergleichen. Hier kann man schon nicht mehr von Verwandtschaft oder Entlehnung, sondern nur von Identität und direkter Uebernahme sprechen. Tafel III gibt den Entwurf Peruginos, den Raffael in der Werkstätte des Meisters gesehen haben muß.[2] Man überzeugt sich leicht, daß die Differenzen nur minimale sind: so deutet Raffael in den Seitenportiken die zweiten Joche an und schließt die Tempeltüre rundbogig anstatt mit gradem Sturze ab.

Auch hier weist noch vieles auf Raffaels Ungeschultheit im Architektonischen. Vor allem der viel zu kleine Tempel, der zu den übergroßen Portiken in keinem Verhältnisse steht; das unmotivierte Uebergehen zu Pfeilern in den seitlichen Portiken, indes der vordere Säulen zeigt (schon bei Perugino); die viel zu weit vorspringenden Pilaster der seitlichen Portiken und die schlechten Kapitelle und Abaken.[3]

Und dennoch, wieder Fortschritte gegenüber Perugino. Während bei diesem der Zentralbau noch unklar ist, besonders in den seitlichen Partieen, hat Raffael die Baumassen klar und deutlich gesondert. An die Cellawand lehnt er fürs erste Joch sehr zweckmäßig Pfeiler, während Perugino in ungeschickter Weise zur Verbindung mit der Wand ganz unzweckmäßige Säulen wählt. Die häßliche, giebelgeschmückte Türe mit dem ungeschickten Sturze, der auf die Komposition der mittleren Gruppe so drückend wirkt, und das am Türrahmen totlaufende Gesimse hat er entfernt; durch die seitlichen Portiken links und rechts strömt weit mehr Licht ins Bild und hilft, die Gruppen besser zu trennen. Das Ganze gewinnt überhaupt an Weiträumigkeit, Helligkeit und Proportion, so daß Müntz' Ausdruck «à la fois simple et imposante»[4] nicht zu übertrieben erscheint.

---

[1] Anbetung des Kindes in der Pinakothek von Montefalco (abgebildet bei Knapp, Perugino, pag. 92).

[2] Jetzt in der Albertina in Wien.

[3] Schon Geymüller, Raffaello, pag. 12 verweist auf diese schlechten Details.

[4] Müntz, op. cit., pag. 51.

B. Lo Sposalizio della Madonna. (1504.)

Das nächste Zeugnis von Raffaels baukünstlerischer Entwicklung gibt der Tempel, der im Hintergrunde des Sposalizio steht (Mailand, Accademia di Belle arti). Das Bild bietet uns die festeste Stütze zur Beurteilung der Fähigkeiten des Meisters in seinem 21. Jahre, sowohl der malerischen als auch der architektonischen.

Wir befinden uns auf einem weiten, freien, von Hügeln eingesäumten Platze, dessen lichter Boden durch viele parallele Reihen dunkler Felder belebt wird. Elf dieser Reihen sind sichtbar und auf einem dieser Felder, dem vordersten der mittleren Reihe, geht die Verlobungsszene vor sich. Inmitten dieses Platzes, für den Beschauer im Hintergrunde des Bildes, erhebt sich der Tempel, mit seinen Fundamenten fünf der Felderreihen, der Breite nach, überdeckend. Auf achtstufigem Unterbau und sechzehneckigem Grundplane erhebt sich dieser reinste polygonale Zentralbau (Taf. IV u. Va). Seinem Kerne ist ein rundbogiger Umgang vorgelegt, dem Säulen als Stützen dienen. Einfach rechtwinkelig profilierte Gurtbögen verbinden die Säulen mit den korrespondierenden Wandpilastern der Tempelmauer. Die Joche des Umgangs sind mit grätigen Kreuzgewölben gedeckt. Die jonischen Kapitelle der Säulen sind äußerst mager, die Säulen selbst sehr schlank (9 Durchmesser), die Basen attisch-jonisch. Die Scheidbögen gleichen im Profil fast ganz den Gurtbögen, die Zwickel zwischen den Scheidbögen sind in der Mitte stumpfwinkelig abgeknickt. Der Architrav ist zweifach abgeplattet und durch einen Viertelstab vom glatten, ungezierten Fries gesondert. Das Gesimse des Umgangs setzt sich aus Viertelstab, Platte, Viertelstab zusammen, die gegeneinander durch Plättchen getrennt sind (Taf. Vb). An den zwei Hauptachsen liegen die Eingangstüren, die mit gradem Sturze und Spitzgiebel gedeckt sind. Da eine der Hauptachsen gerade auf den Beschauer läuft, sehen wir durch die vordere und hintere Eingangstüre hindurch in die freie Landschaft hinaus.

Der Hochbau[1] zeigt ebenfalls 16 Seiten, die durch in der Mitte geknickte dorische Pilaster getrennt und verbunden sind. Auf jeder Seite sitzt ein großes, engvergittertes Fenster mit weit ausladender gerader Bedachung. Ueber den Pilasterkapitellen erhebt sich ein hohes Gebälk, darüber die dunkle Kuppel. Das Ganze wird durch

---

[1] Nur ganz ungenau und nur in alleiniger Beziehung zur Kuppel kann dieser obere Teil als Tambour bezeichnet werden. Er hat denselben Durchmesser wie die untere Mauermasse und ist nichts anderes als deren zweites Geschoß.

eine Laterne bekrönt, deren oberer Abschluß jedoch durch den Rahmen des Bildes weggeschnitten wird.

Mehr zur Vermittlung denn als Streben dienen die Voluten, die sich an den unteren Teil des Hochbaues anlegen und mittelst niedriger Auflager zu den Ecken des Umgangs überleiten. Ein Viertelstab, beiderseits durch Plättchen begrenzt, bildet das Profil des Auflagers. Die Form der Voluten selbst ist eine konkave, die beiden Enden in Spiralen gezogen, die wohl das Blech, aber schwerlich der Stein erlauben würde.

Es ist lehrreich zu sehen, wie sich die Kunsthistoriker diesem Bau gegenüber verhalten haben. Vor allen Vasari[1]: «In questa opera è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore, che è cosa mirabile a vedere le difficultà che egli in tale esercizio andava cercando». Und gleichfalls auf den Tempel können die Worte bezogen werden, die er hinsichtlich des ganzen Sposalizio gebraucht «nel quale espressamente si conosce l' augumento della virtù di Raffaello venire con finezza assottigliando, e passandola maniera di Pietro». Hermann Grimm, der dem Sposalizio einen Exkurs von 36 Seiten widmet, fertigt den Tempel mit einem einzigen Worte ab.[2]

Ganz «Merkwürdiges» wissen Crowe und Cavalcaselle[3] über diesen Tempel zu berichten. Sie wollen in ihm eine Verbindung des Tempietto Bramantes (in S. Pietro in Montorio) in Rom und des Neptuntempels sehen und fügen noch die Bemerkung hinzu: « . . . . und nur Bramante konnte eine Verbindung beider Gebäude so vollständig durchgeführt haben wie Raphaels Gemälde sie zeigt». Diese Worte würden bei diesen so phantasievollen Schriftstellern, für die Bramante z. B. auch der Urheber der Heliodorarchitektur ist, weniger zum Widerspruch reizen, wenn sich nicht auch bei vielen anderen Autoren ein mehr oder weniger deutlicher Hinweis auf Bramante fände. Zuletzt, wenn allerdings schon in abgeschwächter Form, bei Müntz[4] und bei Strzygowski.[5]

Müntz schreibt nicht ganz einwandfrei[6]: «Il représente le temple

---

[1] Vita di Raffaello, B. IV, pag. 319.

[2] Hermann Grimm, das Leben Raphaels, Berlin 1886, pag. 243.

[3] Crowe und Cavalcaselle, Raphael, übersetzt von Aldenhoven, 1883, pag. 130.

[4] Op. cit. III. Aufl., pag. 58.

[5] Josef Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, Straßburg 1889. «Angesichts der großen zentralen Tempelanlage hat man stets die Beziehung zu Bramante hervorgehoben . . . »; er selbst weist — mehr verallgemeinernd — auf die Heimatsgenossenschaft mit Bramante hin.

[6] Op. cit. II. Aufl., pag. 580.

de Jérusalem, sous la forme d'un dôme régulier à seize pans, surmonté d'une coupole sphérique surbaissée, comme celle du Panthéon, et munie au sommet, comme cette dernière, d'une fenêtre circulaire.» Richtiger ist schon seine ästhetische Würdigung: «Un temple polygone, que l'architecte le plus savant n'eût pas désavoué, a pris la place de l'édifice encore hybride du Pérugin: ce temple est un chef-d'œuvre de goût, d'élégance; il nous montre la parenté intellectuelle de Raphaël avec son illustre compatriote Bramante.»

Tatsächlich ist dieser Bau zu einer hervorragenden Stellung in der Geschichte der Renaissancearchitektur berufen. Seine Schönheit ist über jedes Lob erhaben, und er darf sich ruhig mit Bramantes Tempietto messen. Man muß sich ihn nur als wirklich ausgeführtes Gebäude auf einem großen und freien, radialgefelderten Platze denken, um seine ganze Pracht und Schönheit auf sich wirken zu lassen. Hätte er nicht einige Fehler im Detail — von denen später die Rede sein wird —, er dürfte ruhig über Bramantes Rundbau gestellt werden. Schon wie sein hoher, vielstufiger Unterbau ihn stark und isolierend aus der Weite des Platzes emporhebt, ist höchst charakteristisch. Ein fast 20 Meter hoher, mit einer halbkugeligen Kuppel überdeckter Zentralkern steigert noch diese Wirkung des Aufbaues. Sechzehn riesige Tambourfenster lassen die Fülle des Lichtes ahnen, die das Innere dieses hohen Raumes durchflutet, der durch seine, nach den vier Weltgegenden weisenden Pforten noch mehr Licht und landschaftliche Schönheit einströmen läßt. Man muß sich in diesen hochgewölbten Kuppelsaal hineinversetzen, mit seinem Reichtum an Licht, Proportion und Wohllaut, mit den Ausblicken, die sich allseitig nach den fernen sanftgeschwungenen Berglinien öffnen, um seine ganze Schönheit zu ermessen. Und treten wir hinaus, so vermittelt den Uebergang ein herrlicher vielbogiger Portikus, der auch den äußeren Anblick des Gebäudes in fast vollendeter Eurhythmie erscheinen läßt, indem er die Schlankheit des zentralen Mauerkernes mildert und seine Höhe sanft zum Stufenbau und zum Erdboden überleitet.

Aeußerst lehrreich sind auch die Proportionen, die sich bei Uebertragung des Baues aus der Perspektiv-Darstellung in den Aufriß ergeben; sie fordern zu mancherlei Vergleichen mit den Verhältnissen der Renaissancebauten im allgemeinen heraus. So lassen sich — ähnlich wie beim Tempietto — durch das untere Geschoß [inkl. Umgang] und durch den Hochbau Diagonale ziehen, die parallel sind. Durch die Ecken der Fensterumrahmung gezogene Diagonalen treffen unten die Grenze, oben die Knickstelle des Pilasters und die Diagonale

im Lichten des Fensters läuft dazu parallel. Doch scheinen mir diese Verhältnisse, die mit denen von August Thiersch[1] für die Renaissance ermittelten ausgezeichnet übereinstimmen, von Raffael eher rein gefühlsmäßig gefunden als geometrisch konstruiert zu sein, worauf vielleicht die ganz kleinen Abweichungen von Norm und Maß zurückzuführen sind. Doch möchte ich dieses vielfach so heikle und unerforschte Gebiet nicht durch Urteile von apodiktischer Bestimmtheit beschweren, sondern meine Ansicht viel eher zur allgemeinen Diskussion stellen.

Was dieser Tempelbau für die Komposition des Bildes bedeutet, braucht nicht erst ausführlich betont zu werden. Man denke ihn hinweg und sehe, welch' langweilige, wenig gegliederte Menschengruppe zurückbleiben würde, der jede Beziehung zur Freie und Weite des Platzes fehlt. So aber, in gehöriger Entfernung vom Tempel und mit ihm doch durch die Reihen zurückfliehender Felder verbunden, erhalten wir eine Darstellung von schönster Tiefenwirkung. Von der Größe und Schönheit des Tempels geht auch etwas auf die Handlung über. Und nun erst seine Eigenwirkung, sein an vielen Stellen vom Lichte durchbrochener Umgang, die Art und Weise, wie er die Massen des Himmels teilt, wie ihm — im Gegensatz zur ganzen übrigen Helligkeit des Baus — die dunkle Kuppel wieder die nötige Erdenschwere verleiht, die durch den Blick durch die beiden Türen in die helle Landschaft wieder harmonisch gemildert wird,[2] wie überhaupt der so vielfach durchbrochene Umgang zur Ueberleitung von der leichten umbrischen Landschaft zur schweren Hauptmasse des Zentralkerns benützt wird . . . . dies alles wiederholt sich in der Malerei der Renaissance nicht zum zweiten Mal in solch harmonischer Weise. Dem Gewollten entspricht ganz das Erreichte. Wie es durch die intensive Felderung des Bodens gelungen ist, den Blick des Beschauers nicht an der Oberfläche des Bildes haften zu lassen, sondern in die Tiefe zu ziehen, so gelang es durch das Verhältnis der Tempelarchitektur zum Licht und zu der Landschaft der ganzen Szene eine Bedeutsamkeit und Festlichkeit zu verleihen, die keinem Vorgänger auch nur im entferntesten geglückt ist. Ueber die gute perspektivische Darstellung ist bei Raffaels Meisterschaft in dieser Kunst kein weiteres Wort zu verlieren.

---

[1] Vergl. das Kapitel: die Verhältnisse von August Thiersch in Burckhardts Geschichte der Renaissance und im Handbuch der Architektur, IV. T., 1. Halbband, pag. 38—77.

[2] Man versuche nur einmal, sie zu schließen und dann die Wirkungen zu vergleichen.

Bei so großen Vorzügen der Gesamtanlage dürfen wir gegen Mängel im Detail um so weniger blind sein, denn gerade durch das Abwägen der Vorzüge und Fehler an einem so großen Gebäude gelangen wir zu einem festen Bilde von Raffaels architektonischem Können in jener Epoche.[1] Vor allem zeigt schon die Art der Felderung, daß Raffael allzusehr an sein Bild und weniger an einen selbstständigen Bau gedacht hat. Während es im Bilde wenig auf sich hat, daß die Felderstreifen parallel nach hinten laufen, wäre es in natura ein arger Fehler, diese Führung so zu wählen. Der Widerstreit der parallelen Linien der Felderstreifen und der polygonen, dem Rundlichen sich nähernden Basis des Zentralbaues, würde hart und eckig erscheinen. Die notwendig sich ergebenden Bruchstücke von Feldern würden diese Unruhe noch steigern und einen harmonischen Uebergang vom Platze zum Gebäude unmöglich machen. Nur eine radial angelegte Felderung, die von der untersten Stufe beginnend, die 16 Reihen nach der Peripherie des Platzes laufen lassen würde, könnte diese Harmonie des Ueberganges, aber auch das sanfte Hinleiten des Blickes des den Platz Betretenden ermöglichen. Der flüchtige Betrachter, dem sich die seitlichen Teile der Felderung mehr oder weniger entziehen, ist ohne dies stets geneigt, dieselbe für radial angelegt zu halten.

Einen weiteren Schönheitsfehler bilden die abgeknickten Pilaster des Hochbaus. Die Abknickung in den unteren Bogenzwickeln und die des Gebälkes würde vielleicht bloß Unruhe, aber noch nicht Häßlichkeit nach sich ziehen; die Kante in der Mitte des Pilasters aber, besonders in der Basis und im Kapitell, müßte im gebauten Zustande von abschreckender Häßlichkeit sein. Die Kleinheit dieser Details im Bilde verhindert, daß der Beschauer ihre Unnatürlichkeit merkt, aber auch daß sie dem Künstler zu Bewußtsein kam. Auch der Umgang zeigt einige Unregelmäßigkeiten. So stellt Raffael die beiden Pilaster neben dem Eingange noch innerhalb der Knickungsstelle der Mauermasse, nur um im Bilde eine Ueberschneidung mit den vorderen Säulen zu verhindern, stellt dann die nächsten Pilaster gerade über die Mauerkante, wodurch — abgesehen von ihrem unschönen Zusammentreffen mit dem Türrahmen — diese Front schmäler als die beiderseits anstoßenden wird und ein ähnliches Mißverhältnis auch zwischen den Dimensionen der Schildbögen entsteht. Bedenklicher als alle diese Mängel sind aber die Strebevoluten am Tambour. Vor

---

[1] D. h. im Jahre 1504, wie uns die Aufschrift in den Zwickeln des Mittelbogens verrät.

allem würde ihnen die tiefe Lage sowie ihre Leichtigkeit und Form jede konstruktive Wirkung verunmöglichen. Welchem Kuppelschube könnten sie wirksam begegnen? Aber welches Material wäre auch fähig, diese Spiralformen der Enden anzunehmen? Metall? Holz? Für den Stein wäre dies niemals eine dauerhafte, materialgerechte Form, bei weicheren Sorten vielleicht sogar unmöglich. Diese Steinvoluten, die die Konstruktion und den Charakter des Materials so ganz und gar nicht achten wollen, die so spielend im Bauwerk die Idee der Schwere und des Massenschubes überwinden, sind übrigens ästhetisch noch lange nicht so bedenklich wie konstruktiv und materiell. Sie führen mit graziöser, fast möchte man sagen mit tänzelnder Leichtigkeit vom Tambour zum Umgang herab und verraten jetzt schon jenen spielerischen, allem konstruktiven Ernste abgewandten Geist, der stets notwendig ist, damit Dekorationssysteme wie z. B. das des vierten pompejanischen Stiles zustandekommen, jenen Geist, der sich dann später in der Dekoration der Loggien, der Teppichborduren, des Badezimmers Bibbienas und der Villa Madama so herrlich offenbaren sollte. Es ist der gleiche Geist, der Raffael fast jedes Kleidungsstück mit Stickereien und Borduren, jeden Saum mit Ornamenten aller Art, jedes Möbelstück mit Voluten und Schnörkeln, jedes Gesimse mit überreichen Profilierungen noch bis in die römische Zeit hinein dekorieren ließ; jener für Raffael so charakteristische Geist der Zierlust und des Unkonstruktiven, der seine Abklärung erst in den letzten Jahren des römischen Aufenthaltes fand, indem er sich besonders dekorativen Gebieten zuwandte, auf denen er sich ganz ausleben konnte, in weisester Beschränkung und Oekonomie sich hingegen von den Gebieten des rein Malerischen völlig ferne hielt.

Die Hauptfrage für den Historiker ist nun: Wie ist Raffael zu diesem Bauwerke gekommen? Dies zu beantworten, ist es nötig, das Ganze in seinen Teilen zu analysieren.

Die starke Vorliebe der Quattrocentisten für den Zentralbau — sowohl in der wirklichen als in der gemalten Architektur — mag auf den Felsendom von Moriah zu Jerusalem zurückgeführt werden.[1] Seine Kenntnis im Abendlande hatten die Kreuzzüge vermittelt und waren auch Jahrhunderte seitdem verflossen, die Erinnerung an diesen allerheiligsten Bau mit seinem achteckigen Grundrisse, dem doppelten Umgange im Innern und den vier Eingängen nach den Weltgegenden

[1] Ueber die wachsende Vorliebe für den Zentralbau im 15. Jahrh. siehe Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe etc., pag. 10.

war immer lebendig geblieben. Sollte daher auf einem Bilde der Tempel zu Jerusalem dargestellt werden, so wurde fast regelmäßig ein Zentralbau gewählt. Auch im Zeitalter des gotischen Stiles, dessen Baumeister im allgemeinen dem Zentralbaue nicht günstig gesinnt waren, verwendeten ihn die Maler in ihren Gemälden häufig und gern. Ja die Liebe für diese Rund- und Polygonalbauten wuchs derartig, daß sie schließlich auch auf andere sakrale, ja sogar auf profane Baue übertragen wurde. So finden wir häufig Zentralbauten bei den van Eycks, bei Memling, bei Gerard David und vielen anderen nordischen Meistern; unter den Südländern bei Don Lorenzo Monaco, bei Ghiberti, Signorelli, Antonio del Pollajuolo, Pinturicchio, Perugino und vielen anderen. Ob Raffael die Idee des Zentralbaues aus der Tradition seiner Zeit oder aus direkten Vorbildern schöpfen mußte, kann für uns gleichgültig sein. Wichtig ist, daß er selbst nicht der Schöpfer dieser Idee war.[1]

Da es unwahrscheinlich ist, daß Raffael Werke Pinturicchios oder Ghibertis mit Darstellungen von Zentralbauten vor dem Jahre 1504 näher kennen gelernt habe, neige ich mit der Mehrzahl der Forscher zur Ansicht, daß er die erste Anregung seinem Lehrer Perugino verdankte. Ihm war die Idee des Zentralbaues nicht fremd. Im Fresko der Schlüsselübergabe in der Sixtinischen Kapelle und im Sposalizio im Museum zu Caen hat er dieser Vorliebe Ausdruck gegeben. Von jenem konnte Raffael im Atelier des so gewissenhaft nach alten Modellen und Vorbildern arbeitenden Meisters sicher noch die Skizzen oder Entwürfe, von diesem, das ca. 1502 vollendet worden sein dürfte, das Originalgemälde sehen und studieren. Das Fresko der Schlüsselübergabe, das Perugino in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts in der Sixtinischen Kapelle malte, zeigt im Hintergrunde auf vierstufigem Unterbau einen achtseitigen Zentraltempel (Taf. VIII b). Der dreigeschossige Hauptbau, dessen obere zwei Stockwerke befenstert sind, besitzt — entsprechend den zwei Hauptachsen — vier Eingangsportiken. Eine Klosterkuppel krönt diesen Tempel, der in seiner Gesamtanlage und in manchen Einzelheiten an das Baptisterium in Florenz erinnert. Einen ähnlichen Bau hat damals Pinturicchio in sein Fresko: der Tod des h. Bernhardin (in Sta. Maria in Aracoeli, Rom) hineingemalt (Taf. VIII a).

---

[1] Dennoch möchte ich nicht der Ansicht von Dehio u. Bezold, die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1887, ff. B. I, pag. 38 beipflichten, die etwas zu bestimmt schreiben: »und noch Raphael stellt im Sposalizio den Tempel als einen Zentralbau nach dem Vorbilde des Felsendomes dar.« Nur ganz im allgemeinen kann diese Meinung akzeptiert werden.

Die Aehnlichkeiten dieser beiden Tempelanlagen sind so schlagend und zahlreich, die Unterschiede so gering, daß die Annahme, es sei die eine der anderen nachgebildet, nicht von der Hand zu weisen ist. Bei der mangelnden genaueren Chronologie der beiden Fresken möchte ich mich jedoch enthalten, den Originalschöpfer und den Nachzeichner genauer zu benennen. Wenn man den noch halb gotisierenden Bau Pinturicchios mit dem schon viel harmonischeren Tempel Peruginos vergleicht, möchte man fast diesen für den späteren halten; allein Pinturicchio ist speziell in seinen Architekturen ein so unbeholfener und rückständiger Meister, daß dieses Stilkriterium leicht trügen kann.[1]

Der Tempel des Sposalizio in Caen ist ca. 20 Jahre jünger als der Tempel im Fresko der Schlüsselübergabe, zeigt aber keine dementsprechende Entwicklung. Ein ganz neues Zeitalter war für die Architektur angebrochen, aber der alternde Perugino blieb unberührt davon. Auf sechs niedrigen Stufen erhebt sich ein plumper achteckiger Bau, dessen Kuppel zum größten Teile weggeschnitten erscheint. Durch große Fenster ist der Hochbau belebt, durch schwache Blendbögen das Erdgeschoß gegliedert. Schwere, mit Kupoletten gedeckte und von Pfeilern getragene Portiken sind den vier Eingangstüren vorgelagert. Es hieße Peruginos architektonische Fähigkeiten zu sehr ehren, wenn man annähme, daß sein Bau für Raffaels Tempel das Mustervorbild gewesen sei. Und doch ist gerade dies die verbreitetste Meinung. Sogar Müntz, der Peruginos Tempel ein hybrides Bauwerk nennt, und Raffaels Originalität nicht verkennt, beginnt seine Beschreibung mit den Worten:[2] «Ici encore tout paraît imité du Pérugin, ...» Auch Geymüller sagt:[3] «Insomma la somiglianza tra i due templi è tale che l'ispirazione ricevuta dal Perugino è evidente, ...» Noch weiter geht Springer, der den hohen Namen Bramantes nicht nur mit Raffael, sondern sogar mit Perugino verquickt und von den beiden Sposaliziotafeln sagt:[4] «Da und dort schließt die Tafel oben im Halbrund ab und steigt im Hintergrunde ein kleiner Polygonaltempel empor, die reizende Vorahnung der Bauten Bramantes in ungefährer Nachahmung des Felsendomes Kubbet essachra in Jerusalem.» Gerade hier muß mit allem Nachdrucke der Finger auf die Tatsache gelegt werden, wie Raffael in der Gruppierung

---

[1] Aller Wahrscheinlichkeit nach war nach den neuesten Forschungen doch Pinturicchio der Empfangende.

[2] Müntz, op. cit., 2. Aufl., pag. 115.

[3] Raffaello etc., pag. 12.

[4] Raffael und Michelangelo, I. B., pag. 63.

der Figuren und in der Landschaft noch seinem Lehrer ganz nahe steht, wie weit er sich aber im Verstehen architektonischer Schönheit schon von ihm entfernt hat. Und wenn Springer diese Tempel als «Vorahnungen» bramantischer Bauten gelten lassen will, so scheint dies nur die Uebernahme eines Irrtums zu sein, den bereits Schmarsow beging,[1] indem er im Tempel Raffaels eine «Vorstufe» des Tempietto Bramantes sah. Ein Irrtum, den schon Geymüller[2] mit dem Hinweis auf die Vollendung dieses Bauwerks i. J. 1502 entkräftet hatte.

Was nahezu sicher auf Perugino zurückzuführen ist, nämlich die Belebung des Hintergrundes durch eine Architektur, kann nicht hoch angeschlagen werden; denn Raffaels künstlerischer Charakter drängte ohnedies zu diesem so wirkungsvollen Hilfsmittel, und es wäre eine lange Liste von Bildern aufzustellen, in denen er sich dieses Mittels bediente. Daß es gerade eine zentrale Kuppelanlage auf mehrstufigem Unterbau war, mag schon eher Perugino angerechnet werden. Was aber Raffaels Bau vor allem stark von dem seines Lehrers trennt, ist die Anlegung eines Umgangs und die Verfeinerung des Grundrisses durch Uebertragung des Achteckes ins Sechzehneck. Gerade in diesen Einzelheiten gibt sich so recht die «finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro» (Vasari) kund.

Während nun die Idee eines sechzehneckigen Planes anscheinend seine Originalschöpfung ist, kann für den Umgang auf zahlreiche Vorläufer verwiesen werden, ohne daß gerade Raffael sie alle gesehen haben müßte. So hat schon Don Lorenzo in den Fresken der Bartolini-Kapelle[3] in Sta. Trinità in Florenz den Tempel zu Jerusalem als einen romanisch-gotischen Zentralbau auf achteckigem Grundriß mit Kuppel und lesenengegliedertem Tambour dargestellt, wobei der äußere Umgang mit seinen Kreuzgewölben lebhaft an den Sposaliziotempel erinnert. Auf Ghibertis zweiter Türe des florentiner Baptisteriums erscheint wiederum ebenfalls ein Rundbau mit Umgang. Auch Signorelli gibt auf seinem Madonnenbilde in den Uffizien einen schönen Zentralbau mit runbogigem Umgange.[4] Bei Mantegna sind solche Anlagen öfters zu finden. Am frappantesten ist aber — nicht bloß für den Umgang — die Aehnlichkeit mit einem Tempel, den Pollajuolo auf seinem Stiche «der Richter und die Erben» gegeben

---

[1] Schmarsow, Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart 1880.
[2] Raffaello etc., pag. 78.
[3] Vierte Kapelle rechts, in der sich auch seine Verkündigungstafel befindet.
[4] Abgebildet bei Geymüller, Raffaello etc., pag. 75.

hat: Ein achteckiger Zentralbau mit Tambourgeschoß und Kuppel und rundbogigem Umgang. Müßte man sich unbedingt für einen Vorläufer entscheiden, so hätte dieser Bau zuvörderst als solcher zu gelten.

Daß Bramantes Tempietto irgend welchen Einfluß auf Raffael ausgeübt hätte, möchte ich nicht behaupten. Zwar war dieses reizvolle Werk schon zwei Jahre vorher vollendet worden und Raffael, wie Vasari und Lomazzo wissen wollen, mit Bramante verwandt, allein eine Zusammenkunft der beiden vor 1508 ist nicht bekannt und wird auch durch die Chronologie nicht wahrscheinlich gemacht. Es bliebe noch die Möglichkeit, daß Raffael eine Zeichnung nach dem Tempietto erhalten hätte, doch wäre auch dies nur eine vage Vermutung. Uebrigens konnte Raffael für seinen Tempel aus dem Bau Bramantes weniger entnehmen als aus dem Tempel Pollajuolos.

Was ihn aber hier deutlich mit Bramante verbindet, und hierauf hat schon Geymüller in seinem gehaltvollen Werke über Raffael mit allem Nachdrucke hingewiesen,[1] das ist der gemeinsame Einfluß, den Luciano da Laurana auf beide ausgeübt hat. Für Bramante ist diese Abhängigkeit bekannt, für Raffael läßt sie sich hier nachweisen. Es genügt, in dem berühmten Hofe des Herzogspalastes von Urbino das Obergeschoß nur um Umgangsbreite rückspringen zu lassen, um im Aufriß die erstaunliche Aehnlichkeit mit Raffaels Architektur zu bemerken. So geht der rundbogige Säulenumgang mit dem glatten Friese und dem zweiteiligen Architrave sicher auf den Bau Lauranas zurück; desgleichen die Pilastergliederung im Hochbau und die großen umrahmten rechteckigen Fenster. Auch die flachen attisch-jonischen Basen der Säulen, die Buchstabenverzierung des Frieses, die weit ausladende Bedachung der Fenster hat Laurana vorgebildet. Und wohl mag daher auch für Raffaels Bau die Bezeichnung Geymüllers gelten, der diesen Stil in Ehrung des noch immer so verkannten Begründers der Hochrenaissance, des großen Baumeisters der Herzogspaläste von Urbino und Gubbio als urbinatisch oder lauranesk bezeichnet.[2] Wie sehr übrigens der Bau Lauranas Raffaels Aufmerksamkeit auf sich zog, zeigt eine Studie des gleichen Jahres für die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino.[3] Hier ist unverkennbar ein Stück des urbinatischen Palast-

---

1 Ebendaselbst, pag. 78 und 80.
2 Ebendaselbst, pag. 80.
3 Im Museum Wicar in Lille (Ed. Braun Nr. 95).

hofes wiederholt;[1] nur gewisse Einzelheiten weichen davon ab — wie die Fensterrundgiebel und Knickpilaster im Obergeschosse — die deutlich zeigen, daß er eine Vereinigung jenes Baugedankens mit peruginesken Details versuchte. Einige Erinnerung an diesen Assimilationsversuch mit Motiven seines Meisters zeigt auch noch der Sposaliziotempel: so an den geknickten Pilastern, den vergitterten Fenstern, der Türe mit dem Spitzgiebel, die Perugino schon an seinem Sposaliziotempel verwendet hatte und an den mageren jonischen Kapitellen, die wir von früher her kennen. (Darstellung im Tempel.)

Eine schwieriger zu beantwortende Frage erhebt sich im Hinblick auf die luftigen Voluten, die den Hochbau begleiten. Die Idee, Voluten als Widerlager zu verwenden, ist nicht Raffaels Kopf entsprungen; doch waren sie bisher meist nur derart verwendet worden, daß eine Strebemauer mit einer Volute verkleidet oder verziert wurde, so z. B von Leo Battista Alberti an Sta. Maria Novella in Florenz, von Brunellesco an der Laterne des Florentiner Domes.[2] Aehnlich, doch konstruktiv viel schlechter — wie dies bei ihm zu erwarten ist — verwendet sie Pinturicchio an der Laterne seines Tempels in dem oben erwähnten Fresko in Sta. Maria in Aracoeli in Rom. Doch zeigen sie nirgends diese konkave Form wie bei Raffael. Nur auf einem zweifelhaften Stiche Bramantes[3] sind an dem Giebelaufsatze einer Kirchenfassade konkave Voluten in verwandter Form verwendet; doch hier viel konstruktiver und weniger luftig als bei Raffael. Da aber der Stich mutmaßlich aus der Wende des 15. und 16. Jahrh. stammt und Raffaels Voluten sich leicht aus einem Mißverstehen ihrer Verwendung erklären lassen, ist eine Abhängigkeit von ihnen nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen.[4] Schließlich sei noch auf die luftigen dünnen Strebvoluten hingewiesen, die an einem Kuppeltempel unter den Illustrationen der Hypnerotomachia des Polifilo[5] zu finden sind.

---

[1] Abgebildet bei Geymüller, op. cit., pag. 12, der auf diese Skizze die Aufmerksamkeit gelenkt hat.

[2] An letzterer finden sich übrigens auch die gebrochenen Eckpilaster.

[3] Louis Courajod, Estampes attribuées à Bramante. Gazette des B. A. 1874 Stich D.

[4] Ganz ähnliche Voluten hat übrigens Raffael zum Schmucke der Monstranz in der «Disputa» und im «Heliodor» für einen hölzernen Schrank hinter dem Altare verwendet. Dort natürlich, weil aus Metall und Holz viel stilgerechter; aber ein deutlicher Hinweis darauf, wie von ihm Motive des Kunstgewerbes ohne viel Bedenken in die Baukunst übertragen wurden.

[5] La Hypnerotomachia di Poliphilo. Venezia, 1499.

Fassen wir also nochmal zusammen, was Raffael entlehnte. Die Idee, einen Tempel in den Hintergrund des Bildes zu stellen, mag er von Perugino genommen haben; sie liegt aber auch sonst der mittelitalienischen Kunst seiner Zeit nicht fern. Ziemlich sicher geht auf Perugino die ungeschickte Felderung des Fußbodens zurück, die Lehrer und Schüler in ähnlicher Form verwenden.[1] Die allgemeine Gliederung des Gebäudes entnimmt er nicht Perugino, sondern eher Pollajuolo.[2] Von den architektonischen Details geht das meiste sicher auf den Palazzo ducale von Urbino, einiges Weniges noch auf Perugino zurück.

Was aber hat Raffael aus eigener Kraft zu dieser Konzeption beigesteuert? Diese Frage ist nach dem bisher Gesagten nicht schwer zu beantworten. Sein Verdienst ist vor allem die Wahl der Details. Nicht hoch genug können wir es seinem Geschmacke anrechnen, daß er sich nur den besten und schönsten Bau, den er auf seinen Wanderungen bisher überhaupt erblickt hatte, den Bau Lauranas, zum Vorbilde nahm. Von Perugino, dessen Einfluß er sich in diesem Alter noch nicht gänzlich entziehen konnte, hat er aus vielen plumpen und geschmacklosen Details die relativ besten und brauchbarsten gewählt. Sein Hauptverdienst aber war es, alle diese Einzelheiten zu einem neuen Bau umzumodeln. Und hier zeigt sich seine ganze Stärke und Eigenart. Aus den zusammengetragenen Bruchstücken hat er ein völlig Neues hervorwachsen lassen, ein Gebäude voll Rhythmus und Licht, ein Vorbild schönster Proportionen. Die Verfeinerung des Grundplans, die Erhöhung des Stufenunterbaus, die Weite und Helligkeit des Umgangs, der die übergroße Schlankheit der Cella harmonisch mildert, das gute Verhältnis zur Umgebung, die Vergrößerung der lichtspendenden Oberfenster, alles das sind Neuerungen, deren Wert hoch eingeschätzt werden darf.

Die allzugroße Rücksichtnahme auf die Bildwirkung und einzelne Mängel im Detail haben gezeigt, wieviel ihm damals noch zum Architekten fehlte. Aber einige Eigenschaften des wahren Baukünstlers künden sich schon hier an: der Sinn für gute Proportionen, für Harmonie der einzelnen Glieder und für malerische Gesamtwirkung. Mit Spannung können wir seine weitere Entwicklung verfolgen.

---

[1] Die Felderung des Fußbodens hat Raffael schon im Verkündigungsbild angewendet und sie bleibt auch späterhin eines seiner Lieblingsmotive.

[2] Auch das Motiv des Zentralbaues mit Umgang wird eines seiner Lieblingsmotive und findet sich auf den Teppichen mehrmals.

C. Die Dichterkrönung des Enea Silvio.

Das dritte Fresko Pinturicchios in der Libreria in Siena zeigt im Hintergrunde eine prächtige Hallenarchitektur, die ich bedingungslos Raffael vindiziere. Eine eingehende Analyse soll diese Meinung belegen.

Auf siebenstufigem Unterbau erhebt sich die dreischiffige Anlage (Taf. VI u. VII a). Sie ist drei Joche tief und enthält zu beiden Seiten flach abgedeckte Räume; der zur Rechten enthält den Stiegenaufgang. Mächtige viereckige Pfeiler, denen allseitig starkvorspringende Pilaster in ganzer Pfeilerbreite vorgelegt sind, tragen die rippenlosen Kreuzgewölbe der gleichbreiten Schiffe. Die ersten Joche der seitlichen Nebenräume sind ebenfalls mit solchen Kreuzgewölben überdeckt, die folgenden flach. Die Profile der Gurt- und Scheidbögen sind einfach rechtwinklig mit Ausnahme der fünf Frontbögen, die etwas reicher gegliedert sind (Taf. VII c). Ueber diesen fünf Bögen läuft ein reiches Gebälk mit dreifach abgeplattetem Architrave, glattem Fries und stark ausladendem Gesimse (Taf. VII b). An den Ecken des Gebäudes und über den Pfeilern ist das Gebälk verkröpft und kurze Vorsatzpilaster laufen bis zu den Kämpferplatten der Pfeiler herab. Das obere Stockwerk sitzt nur über den drei Schiffen und ist auch da nicht einheitlich durchgeführt. Es ist durch korinthische Pilaster gegliedert, die ein Gebälk tragen, das mit Ausnahme des bloß zweifach abgeplatteten Architraves ganz dem Profil des unteren Gebälkes entspricht. Ein quadratisch kassettiertes Tonnengewölbe überhöht den Raum, der über den drei Mittelschiffjochen liegt; eine Balustrade schließt ihn nach vorne ab. Zu seinen beiden Seiten, über den Nebenschiffen, liegen die Wohngemächer, die einzigen wirklich abgeschlossenen Räume des sonst so luftigen Hauses; gegen die Front öffnen sie sich mit zwei großen reich umrahmten Fenstern. Links und rechts davon liegen die Altane, und Balustraden mit schmalen Docken bilden deren Schutzgeländer. Den oberen Abschluß des Gebäudes — über der Tonne — bildet ein niedriger Dachgiebel; über den Wohngemächern sind volutengeschmückte Strebemauern, die der Tonne widerlagern. Auf den Eckpilastern des Oberstocks ruhen akroteriengleich zwei schlanke Kandelaber, auf dem Firste des Giebeldaches ein gewappneter Ritter (oder Heiliger) mit Schild und Fahne.

Die Urteile über dieses bemerkenswerte Gebäude sind nicht zahlreich. Diejenigen, die sich am eingehendsten mit den Werken Pinturicchios beschäftigt haben, nämlich Schmarsow und Steinmann neigen

bedingungslos zu Raffael. So schreibt der erstere[1]: «Betrachten wir danach den architektonischen Hintergrund der Dichterkrönung, so ordnet er sich sehr wohl als verwandtes Glied in die Reihe damaliger Baudarstellungen Raphaels ein.» Und noch deutlicher Steinmann[2]: «Vor allem aber kann jener herrliche Hallenbau, der sich so stolz im Hintergrunde erhebt, nur aus Raffaels Hirn entsprungen sein, der später in der Schule von Athen bewiesen hat, wie tief er in die Gesetze der Architektonik eingedrungen war.» Geymüller bringt zwar einige Kennzeichen zugunsten der Urheberschaft Raffaels, hat sich aber nach eigener Aussage noch nicht so eingehend damit beschäftigt, um zu einer «convinzione definitiva» gekommen zu sein.[3]

Versuchen wir eine Analyse dieses Bauwerks. Es ist eigentlich mehr Halle als Wohnhaus und mag in den luftigen Gebäuden, die wir so häufig bei Perugino finden, seinen Ursprung genommen haben. Indessen wäre es auch denkbar, daß ausgeführte Hallenbauten, wie z. B. Or S. Michele in seiner ursprünglichen offenen Anlage oder der Mercato nuovo in Florenz damals zum häufigeren Requisit des Städtebaues gehörten und sowohl Perugino wie Raffael inspirierten. Doch kommt noch ein zweites hinzu. Raffael hat bisher schon mehrmals sein Prinzip gezeigt, die Landschaft durch offene Gebäude hindurchblicken zu lassen, um jener Tiefe und Umrahmung, dieser Licht und Relief zu verleihen. Daß er diesmal das gleiche Motiv verwendet, kann nicht befremden. Das Verhältnis des Unterstocks zum Oberstock, besonders die (annähernde) Parallelität ihrer Diagonalen weisen stark auf den Tempel im Sposalizio zurück. Einige Proportionsangaben gibt auch Schmarsow[4]: «Halbiert man die ganze Höhe des Bildes, so trifft man genau in die Fußleiste des Baues. Die Höhe dieses ist ein Drittel der Gesamthöhe; davon fällt wieder eine Hälfte auf das untere Stockwerk, die andere auf den Oberbau. Die Proportion zwischen dem untern Teil, dem ersten Stockwerk und dem obersten Teil ist 9 : 6 : 5. Rechnet man am Tempel des Sposalizio den zum Tambour überleitenden Teil für sich, so ergibt sich 9 : 3 : 5 : 3.» Obwohl diese Verhältnisse ungefähr stimmen, so gestehe ich doch, damit für unsere Zwecke nichts anfangen zu können, denn irgend welche Verhältnisse muß ja jedes noch so schlechte Bauwerk besitzen; die angegebenen Proportionen der zwei Gebäude lassen sich

---

1 Schmarsow, op. cit., pag. 32.
2 Ernst Steinmann, Pinturicchio, Leipzig 1889, pag. 128.
3 Geymüller, op. cit., pag. 75.
4 Schmarsow, op. cit., pag. 32.

aber in keine brauchbare Beziehung setzen. Viel stärker wirkt Schmarsows Hinweis auf die Raffaelsche Skizze zum vierten Fresko,[1] auf der die gegliederten Pfeiler des Konsistorialsaales sowohl in der Anordnung als im Detail völlig mit denen des Hallenbaues übereinstimmen; sein Hinweis auf die Verwendung von Voluten als Widerlager sowohl hier als im Sposaliziotempel, wobei die durchsichtige Bildung der Voluten noch speziell hervorgehoben werden muß; besonders aber auch sein Hinweis darauf, wie Pinturicchio seine Architekturen nur als bauliche Kulissenstücke ohne höheren Sinn verwendet, was bei Raffael niemals der Fall ist. Bei ihm haben die Bauten auch als selbständige Werke stets ihre Bedeutung. Nicht zu übersehen ist ebenfalls der allgemeine Charakter von Pinturicchios Architekturen, deren Haltung kaum schlechter gedacht werden kann. Man sehe sich nur einmal daraufhin auf dem Fresko in Sta. Maria in Aracoeli den Zentralbau mit seinen schmächtigen nordisch-gotischen Proportionen und seiner noch völlig gotischen Laterne an und vergleiche, welcher Rückschritt sich hier sogar gegenüber Peruginos Bau auf dem Fresko der Schlüsselübergabe bekundet (Taf. VIII a u. b). Oder die übrigen Gebäude in den Fresken der Libreria, insoweit sie nicht von Raffael stammen. Wie eng und unfrei, ohne Charakter und Originalität sie sind; wie erdrückend z. B. die Peterskirche im siebenten Fresko wirkt, einer Schießscharte nicht unähnlich; oder die Unbeholfenheit im neunten Fresko! Nicht mit Unrecht nennt Müntz[2] das Stadtbild im ersten Fresko chinesisch und macht sich Schmarsow über die plumpen Gebäude in Stuck- und Schreinerarbeit lustig.[3] Oder man betrachte den Hintergrund der Verkündigung in S. Maria Maggiore in Spello: ein riesiger Torbogen ohne Uebermauerung, dafür mit künstlichem Blatt- und Palmettenwerk überwuchert, das dann auf dem Riesendockengeländer seine Fortsetzung findet.[4] Und Schmarsows Urteil über Pinturicchio ist noch sehr milde, wenn er schreibt,[5] «daß ihm der höhere Sinn für die Architektur abging».

Weist nun nichts in dem Hochrenaissancebau auf dem Bilde der Dichterkrönung auf Pinturicchio, um so mehr hier alles auf Raffael hin. Die Pilastergliederung des Oberstocks, die großen viereckigen umrahmten Fenster mit weit vorspringender Bedachung erinnern un-

---

[1] Ebendaselbst, pag. 32, abgebildet auf T. 8.
[2] Müntz, op. cit., 2. Aufl., pag. 121.
[3] Schmarsow, op. cit., pag. 31.
[4] Abgebildet bei Steinmann, Pinturicchio. No. 88.
[5] Op. cit., pag. 31.

mittelbar an Lauranas Palast, und auch das hochgelegene Tonnengewölbe mag dort in der Loggia zwischen den Türmen seinen Vorläufer haben. Manches allerdings gemahnt auch an Bramante; indessen möchten persönliche Beziehungen, wie Schmarsow[1] will, kaum jetzt schon bestanden haben: Wohl aber bin ich davon überzeugt, daß Raffael den Stich A[2], der nach neuester Annahme für eine sichere Arbeit Bramantes gilt, schon damals gekannt habe. Die von Bramante so gerne gebrauchten gegliederten Pfeiler (Kreuzpfeiler) und die völlige Identität des Gebälkprofiles im Stiche mit dem Gebälk des Obergeschosses (Taf. Xa) weisen darauf hin. Das Profil dieses Gebälkes, doch ohne Architrav und Fries gibt übrigens Raffael auch unten in der Zeichnung des Pantheoneinganges. Daß das Dockengeländer unter dem Tonnengewölbe seinen seitlichen Abschluß nicht wie gewöhnlich durch ganze oder halbe Docken sondern durch Pilaster erhält, ein Motiv das sich völlig identisch an der Tiberseite der Farnesina wiederholt, hat schon Geymüller[3] betont; auch am Palazzo Branconio dall' Aquila kehrt diese Anordnung wieder. Die außerordentliche Schlankheit der Docken hat übrigens Raffael als charakteristische Eigentümlichkeit zeitlebens beibehalten. Aus der Verkündigungspredella hat er das Profil für die Pfeilerkämpfer herübergenommen, aus Peruginos Anna Selbdritt (Marseille, Museum) die Felderung des Tonnengewölbes; und die Strebvoluten erinnen in der allgemeinen Anlage und Form deutlich an das von L. B. Alberti an Sta. Maria Novella zuerst in die Baukunst eingeführte Dekorationsmotiv. Diese Beziehungen oder Entlehnungen bei Laurana, Alberti und Bramante, den drei Großmeistern und Schöpfern der Hochrenaissancearchitektur und Raffaels hervorragend gutes Gefühl für wirksame Proportionen machen es klar, wie er zu diesem fast klassischschönen Hallenbau kam. Wo er das Schöne erblickte, assimilierte er es sofort. Wie in der Malerei, so in der Baukunst, und es ist nicht zu verwundern, daß dieser Bau gegenüber der weichen, sanften, noch mehr «urbinatischen» Art des Tempels im Sposalizio einen neuen Forschritt bedeutet. Und doch mag kaum ein Jahr dazwischen liegen.

Einzelne Mängel weisen noch immer auf das Fehlen einer korrekten und systematischen Ausbildung in der Baukunst. So die weder stilistisch noch dekorativ passenden Kandelaber, der ungeschickte obere Abschluß der Voluten; vor allem aber zeigt die Stiegenanlage

---

1 Ebendaselbst, pag. 32.
2 vide Louis Courajod, loc. cit.
3 op. cit., pag. 75.

im rechten Seitenraum die Ungeschicklichkeit, daß die Stufen viel zu breit genommen sind, die Tiefe des Raums daher kaum für sieben bis acht Stufen des Raumes reicht. Damit wären wir aber kaum in die halbe Höhe gekommen. Wie und wo es dann weiter zum Söller geht, hat Raffael sicher nicht bedacht. Ist nun letzteres sowie auch der unschöne Uebergang von den Kreuzgewölben zum linken Flachdeckraum aus seiner mangelnden Einsicht in die Baukonstruktion erklärlich, so sind es die beiden erstgenannten Uebelstände aus seiner Zier- und Dekorationslust. Beides Eigenschaften, die wir bei ihm schon früher erkannt haben. Doch zeigt es sich deutlich, daß der Sinn für das Konstruktive sich zu klären beginnt.

Zahlreiche kleinere Fehler sind gewiß nur bei der Uebertragung der Skizze auf den Karton oder des Kartons auf die Mauer erfolgt und sicherlich auf Pinturicchios Rechnung oder die seiner «garzoni» zu setzen. So ist z. B. über dem zweiten Pfeiler von rechts der dem Zwickel vorgesetzte Pilaster ohne Basis geblieben, der Pilaster über dem dritten Pfeiler zu breit und der verkröpfte Fries zu schmal geraten, das Profil der Bögen an der Fassade ist nicht an allen das gleiche, überhaupt sind die Profile vielfach unrein und diskontinuierlich gezeichnet und vieles andere mehr, was Raffael nicht zur Last fällt.[1]

Daß Raffael an diesem Bilde der Dichterkrönung mitgearbeitet habe, war schon früher bekannt. Außer den vorher genannten Kunsthistorikern mögen noch Müntz und Crowe u. Cavalcaselle genannt werden. Beide waren — abgesehen von der Komposition — hauptsächlich wegen der Uebernahme einer Figur aus der Anbetung der drei Könige zu ihrer Ansicht gekommen. Außerdem hat Schmarsow[2] noch zwei Skizzen Raffaels in Oxford namhaft machen können, die für dieses Bild nach der Natur aufgenommen wurden.

Von den übrigen drei Skizzen Raffaels zu den Libreria-Fresken

---

[1] So vorzüglich die perspektivische Darstellung der Halle ist, so schlecht ist z. B. die Perspektive des Bogens und der Pfeiler, die den Rahmen des Fresko bilden. Der Fluchtpunkt derselben liegt ganz im Vordergrunde des Bildes, der Fluchtpunkt der Halle in der dahinterliegenden Landschaft. Und wie unbeholfen und schlecht sind erst die Menschen perspektivisch verkleinert! Mittelgrundpersonen größer als solche des Vordergrundes und ähnliche, sehr stark ins Auge springende Fehler mehr. Wollte man hier das Schlechte kritisieren, man wüßte gar nicht, wo anfangen. Die Arbeit zweier Künstler — von denen einer fortgeschritten und in der Architektur und Perspektive erfahren war, der andere über die Anfangsgründe derselben noch nicht einmal hinausgekommen war — liegt hier vor, das wird jedenfalls nach dem Gesagten kaum jemand bezweifeln können.

[2] Schmarsow, op. cit., pag. 30.

sind die für die Reise nach Genua und für die Begegnung zwischen Friedrich III. und Eleonore für uns von geringerer Bedeutung, außer als Beweis der Teilnahme Raffaels an der Ausschmückung der Dombibliothek. Wichtiger ist die Skizze zu dem vierten Bilde; sie befindet sich im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth,[1] und wird jetzt allgemein als eine Arbeit Raffaels anerkannt. Wir befinden uns in einem großen, ungeteilten Saale, der sich nach dem Hintergrunde zu mit zwei Arkaden öffnet. Kreuzpfeiler auf ziemlich hohem, gemeinsamen Sockel scheiden den Saal von Nebenräumen oder Nebenschiffen, und schmale dorische Pilaster steigen in einem Zuge zum Gebälk empor, das die flache Decke trägt; also eine Variante des Systems in der Halle der Dichterkrönung. Pilastervorlagen mit dem bekannten Kämpferprofil (Taf. I c) tragen die dreifach abgeplatteten Scheidbögen. Nicht überall sind die Profile der Gesimse genau durchgeführt, an mehreren Kämpfern und am Gebälk, das der Decke zum Auflager dient, finden wir Abbreviaturen, wie sie von Raffael zur Abkürzung der Arbeit sehr häufig angewendet wurden. So wird die Aufteilung des Gebälkes in Architrav Fries und Gesimse durch zwei einfache Linien vorgenommen, bei den Kämpfern die komplizierte Gliederung durch eine Schräge in der Richtung der Gliederung angedeutet; doch sind diese Abbreviaturen nicht Raffaels Monopol. Die Felderung der Decke ist auf der Skizze nicht deutlich erkennbar, doch scheint sie der des zugehörigen Freskos zu entsprechen: drei Reihen von Quadraten, deren Seitenmitten durch Streifen verbunden sind. Jedenfalls hat die Decke die gleichen Dekorationen wie die auf dem Bilde der Madonna Ansidei, an welche übrigens auch der Thronsessel in der Mitte erinnert. Durch die Arkade zur Linken erblickt das Auge im Hintergrunde ein Wohngebäude, dessen Erdgeschoß in eine luftige, mehrschiffige Halle aufgelöst ist. Fünf Joche sind hintereinander erkennbar und mindestens zwei Schiffe. Die Pfeiler selbst ruhen auf hohen Sockeln, sind im Querschnitt viereckig, und die Kämpfer haben das bei Raffael schon gewohnte toskanische Profil. Im Zwickel der einfachen Bögen sitzen kreisrunde Medaillons. Grätige Kreuzgewölbe überdecken die Joche. Die rückwärtigen Kämpfergesimse sind durchweg abbreviiert; desgleichen das Sims über den Bögen. Unmittelbar darüber sitzen die großen breitgerahmten Fenster, die durch flache Pilaster voneinander getrennt sind. In den Fenstern sitzen breite Kreuze.

[1] publiziert in: Reproductions of drawings by old Masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth 1902. Taf. 43 und bei Schmarsow Taf. 8.

Zwei Momente springen bei dieser Architektur sofort in die Augen: die Verwandtschaft der unteren Halle (aber auch des Oberstockes) mit der Halle der Dichterkrönung und die offenkundige Entlehnung des ganzen Systems vom Herzogspalaste in Urbino. Auf letztere hat schon Schmarsow verwiesen.[1] «Denken wir uns» schreibt er bezüglich dieses rückwärts gelegenen Baues «bei der letzteren Ansicht statt der schlanken Pfeiler Säulen als Träger der Bögen, so haben wir einen Ausschnitt aus dem Schloßhofe von Urbino mit allen Detail der äußeren Gliederung.» Die Verwandtschaft ist tatsächlich nicht zu verkennen, man vergleiche nur einmal die schlanken Stützen, die Bögen, die Medaillons, die rippenlosen Kreuzgewölbe, das Gebälk, die großen gerahmten Kreuzfenster des Oberstockes, die dünnen Pilaster, und man wird sich sofort der engen Beziehung bewußt werden. Für die Sockel der Pfeiler darf Bramantes vorerwähnter Stich A wieder als Anreger gelten; aber auch für die gegliederten Pfeiler des vorderen Konsistorialsaales, der im übrigen wenig Originalität und Schönheit aufweist. Doch hat auch hier Pinturicchio auf Verschlechterung des Eindruckes hingearbeitet, indem er den Saal des reichlichen Lichtes beraubte und die weiten und freien Arkaden im Verhältnis zur Bildgröße wesentlich verkleinerte. Die Felderung hinter dem Saale ist die von Raffael gewöhnlich gebrauchte und der Durchblick in die landschaftliche Ferne durch die Arkaden in der Tiefe schon auf dem Verkündigungsbilde in der vatikanischen Galerie gegeben. So vielfach und schlagend sind auch die Analogieen mit anderen Entwürfen und Bauten Raffaels, daß selbst der vorsichtige Geymüller diese Zeichnung doch für einen der stärksten Beweise der Mitarbeiterschaft Raffaels hält. Er schreibt:[2] «Mi pare tuttavia, massimamente attenendomi al criterio puramente architettonico, che questo disegno sia il documento più serio in favore di quelli che ammettono l'intervento di Raffaello in questa impresa. Le due arcate in testa alla sala, e quelle dell' edifizio nel fondo hanno proporzioni tanto perfette che avrei creduto allora solo Bramante o Francesco di Giorgio capaci di disegnarle. Non solo la proporzione delle imposte, ma le sagome sembrano identiche con quelle nel disegno die Raffaello per l'Annunziata e somiglianti alla cornice schizzata sotto la porta nella Tav. II. Il modo di disegnare le basi nei tre disegni mostra un tratto che a me pare identico.»

Mängel, die eine noch unvollständige Kenntnis der Architektur

---

[1] Schmarsow, op. cit., pag. 32.
[2] Geymüller, Raffaello etc., pag. 75.

verraten, zeigt auch dieses Skizzenblatt wieder; insbesondere fällt in dem vorderen Saale das unschöne Totlaufen des Gesimses an den durchgehenden Pilastern auf.

Endlich sei noch auf die Architektur des zweiten Libreriabildes verwiesen, das Enea Silvio vor König Jakob von Schottland zeigt. Sie setzt sich ganz aus Motiven Lauranas zusammen. Die untere Partie des urbinatischen Schloßhofes erscheint hier fast vollständig kopiert. Doch fehlt es hierzu an Skizzen von Raffaels Hand.

Wenn wir alle diese augenfälligen Tatsachen überblicken, dazu noch die zweimalige bestimmte Aussage Vasaris nehmen, die bisherigen Forschungen — insbesondere Schmarsows — damit vergleichen und erwägen, daß eigentlich seit Passavant[1] die meisten Historiographen Raffaels an seiner Mitarbeiterschaft an der Libreria in Siena nicht gezweifelt haben, so können auch wir ihn ruhig zum Urheber jener Baudarstellungen machen, die so deutlich für ihn sprechen und niemandem anderen mit besserem Rechte zugesprochen werden können. Ja, wenn wir gar keine anderen Dokumente dafür hätten, aus den Architekturen allein könnten wir so gewiß auf Raffaels Anteil schließen, als in kunsthistorischen Dingen überhaupt eine Gewißheit in Schlußfolgerungen möglich ist.

Aus allem geht für diese Zeit — wie ich glaube 1505 — das Folgende hervor: Raffaels Einsicht in das Wesen architektonischer Schönheit und das Gefühl für sie ist gewachsen. Die Einflüsse Peruginos treten zurück, seine Mängel aus Mißverstehen des Konstruktiven werden allmählich weniger, das am Palazzo ducale in Urbino Gelernte tritt unverkennbar und stark hervor. Die Formen werden strenger. Er ist mehr als bisher in den Bannkreis der Hochrenaissance getreten.

D. Madonna Ansidei (1505 oder 1506 oder 1507).

Die Datierung dieses Werkes in der Londoner Nationalgalerie ist bekanntlich eine bestrittene, weil die Jahreszahl am Mantelsaum der Madonna verschieden gelesen wird (MDV oder MDVI oder MDVII). Da zudem die baulichen Details keinen großen selbständigen Wert besitzen, soll auch diese Kontroverse hier nicht wieder aufgenommen werden. Aus stilistischen Anzeichen möchte ich mich, zum mindesten in bezug auf die erste Anlage, für die Entstehung im Jahre 1505 entscheiden.

---

[1] pag. 70.

In einem länglichen, tonnengewölbten Raume sitzt die Madonna auf einem hohen Throne. Nach dem Hintergrunde zu trifft der Blick die freie Landschaft, da die rückwärtige Wand fehlt. An ihren Stelle finden wir ein Tor, durch zwei antenartige Vorsprünge und einen Bogen darüber gebildet. Das Profil des Tonnenauflagers ist das bekannte (Taf. Ic) und läuft auch um den Antenkopf herum. Die Felderung der Tonne entspricht genau der Deckenfelderung in Pinturicchios 4. Fresko, dessen Architektur, wie wir gesehen haben, von Raffael herrührt.

Die Architektur dieses Bildes ist sozusagen die Abschrift aus Peruginos Anna Selbdritt (im Museum von Marseille). Als Raffael gegen Ende des Jahres 1505 mehrere Monate in Perugia weilte, mag er dieses Bild in der Werkstatt seines ehemaligen Meisters gesehen und seine Komposition gewissenhaft notiert haben. Bis aufs Einzelne stimmen die beiderseitigen Baulichkeiten überein. Die Anten, Profilierungen und Bogenformen gleichen sich völlig; eine unwesentliche Verschiedenheit zeigt sich allein in der Gliederung der Decke.

Rückblick.

Die Architektur des Thronsessels der Madonna Ansidei gibt Anlaß zu Beobachtungen, die einen lehrreichen Einblick in Raffaels Arbeitsmanier gewähren. Während Perugino in seinem Gemälde in Marseille die drei Stufen vor dem Thronsessel von oben nach unten zu immer größer und breiter werden läßt, schlägt Raffael den umgekehrten minder guten Weg ein und läßt sie von oben nach unten an Breite abnehmen. Dies ist scheinbar nebensächlich und doch charakteristisch, denn hierin offenbart sich eine Erscheinung, die ihre Parallele auch im Figürlichen findet: Die Wiederholung der kopierten Motive im umgekehrten Sinne.[1] Sollte damit nur Abwechslung erzielt, oder dem

[1] So z. B. wenn er das Christkind vom linken Oberschenkel der Mutter auf den rechten hinübersetzt und die leichte Neigung des Kopfes nach rechts in eine solche nach links verwandelt. Man vergleiche daraufhin auch z. B. die Kreuzigung Peruginos in der Pinakothek von Perugia und die Raffaels in London (Sammlung Mond). Beide dürften aus dem Jahre 1502 stammen und zeigen die auffallendste Uebereinstimmung. Die Figur der Magdalena hat Raffael vollständig kopiert, nur nimmt er sie von der linken auf die rechte Seite und schlägt ihren Mantel um die linke statt um die rechte Schulter. Die Engel in den Lüften vertauscht er oder, was hier auf dasselbe hinausläuft, er dreht jeden um 180° um die Symmetrieachse. Auch im Sposalizio findet sich Aehnliches. Joseph und Maria haben ihre Plätze getauscht, und auch die Jünglinge und Jungfrauen sind auf die gegenüberliegenden Seiten gegangen. Besonders markant tritt dies beim Stabbrecher hervor, der bei Perugino auf der linken Seite direkt hinter Joseph, bei Raffael auf der rechten Seite vor dem Nährvater steht.

Verdachte eines direkten Plagiates begegnet werden? In jedem Falle ist darauf zu achten, denn diese Erscheinung kann ein Kriterium für die Zuweisung anderer Bilder abgeben.

Noch eine zweite Tatsache läßt sich konstatieren, wenn wir die beiden Thronsessel vergleichen. Wie einfach und verhältnismäßig nüchtern alles bei Perugino ist, wie reich und dekorationsfreudig alles bei Raffael. Die großen Voluten an Stelle von Armlehnen, der vielfach verschnörkelte, wohl nicht sehr haltbare Aufsatz, der komplizierte Mäander am Sockel und am Baldachin, die im Vergleich mit dem Vorbilde so reich profilierten Stufen . . . dies alles sind ebensoviele Symptome für Raffaels drängenden Geist, der sich in Verzierungen, Verschnörkelungen, Volutenbildungen, Profilkomplikationen, Gewandstickereien und flatternden Bändern nicht genug tun konnte. Seine überschäumende Kraft mußte sich in der ersten Zeit hierin ausleben. Daß es gerade die Gegenstände des Kunstgewerbes sind und weniger die Bauten, an denen er seine Dekorationslust überschäumen läßt, erklärt sich leicht daraus, daß in die Architektur schon damals sich Regeln, Gesetze und Vorschriften einzudrängen versuchten, die jede Ausschweifung im Zuviel oder Zuwenig tadelten, das Kunstgewerbe aber damals noch — sit venia verbo — vogelfrei war.

Der Trieb nach machtvoller, reicher Gestaltung führt Raffael in seinen letzten Lebensjahren sowohl in der Malerei als auch in der Architektur schon tief in die Barockkunst hinein.[1] Die ersten Spuren hiervon zeigt bei ihm das Kunstgewerbe. Ich denke hier besonders an den Tisch in der Predella der Darbringung Christi in den Tempel und an den Thronsessel der Madonna Ansidei. Später davon mehr.

Ganz anders sind die Wege, die er in der Baukunst wandelt. Zwei übermächtige Einflüsse sind es, die hierin seinen Entwicklungsgang bestimmen: Perugino und Laurana. Zeitlich mußte Lauranas Palast in Urbino seine Aufmerksamkeit früher erregen und seinen Sinn für architektonische Schönheit wecken.[2] Dann aber strömten die übermächtigen Einflüsse des damals so angesehenen Perugino auf ihn ein, und wie hätte er sich ihnen entziehen können. Was er von ihm nehmen konnte, nahm er. Die Anordnung, vielfach auch die Grundrisse der Gebäude, die Profile und manches brauchbare Detail. Auch die Art des Architekturzeichnens hat er von ihm gelernt, worauf

---

[1] Vergl. darüber das geistvolle und überaus anregende Buch Strzygowskis.

[2] Schon Giovanni Santi hat Laurana und seine Kunst über alle Maßen hochgeschätzt.

schon Geymüller[1] aufmerksam gemacht hat. Manchmal hat er sogar die Vorbilder seines Lehrers fast unverändert wiederholt.

Durch diese recht dilettantische Aneignung von Baukenntnissen sind ihm viele Mängel geblieben: das Unkonstruktive, der Geist des Spielens und des Zierens überhaupt. Auch im Figürlichen ist ähnliches zu beobachten: neben gutgebauten Engeln gibt er biologische Zwittergeschöpfe aus Kopf und Flügeln, die den unbeholfensten Eindruck machen, aber dem Geiste der Zeit und auch der Manier der damaligen zeitgenössischen Künstler entsprechen.

In Rom wird dies alles verschwinden. Seine geflügelten Engelköpfe werden sich dort zu ganzen und gesunden Putten wandeln, und auch all' die unmotiviert flatternden Bänder und Gewänder werden wir dort vergebens suchen. In der römischen Luft wird er der große Naturalist im Beobachten und Wiedergeben, der er bis an sein Lebensende geblieben ist. Auch für das Ausleben seiner Zierlust sucht und findet er dort andere Mittel und Wege. Ob er ohne die Vorbilder Lauranas die hohe Stufe von Bauschönheit, die schon seine vorrömischen Werke belegen, erklommen hätte, ist kaum zu entscheiden. Der Geist und der hohe Sinn dieses Künstlers hat ihm am meisten zugesagt, daher konnte er seine Kunst am ehesten leicht und widerspruchslos assimilieren; wie er ja überhaupt zeitlebens — mehr oder weniger — nur das sich angeeignet hat, was schon latent in ihm schlummerte und der weiteren Entwicklung fähig war. Der Geist Lauranas war ihm verwandt, auf seinen Bahnen schreitet er gemessen weiter, auch später nur noch verstärkt durch die Gemeinschaft mit dem genialsten Weiterbauer der Manier Lauranas: Bramante. Die höchsten Triumphe und die harmonischeste ganz dissonanzenfreie Vollendung feiert diese Kunst in der Schule von Athen.

Die Madonna Ansidei ist gewissermaßen das Denkmal der Pietät, das Raffael seinem Lehrer, Freunde und Meister Perugino gesetzt hat, bevor er für immer von ihm Abschied nahm.

---

1 Geymüller, Raffaello etc., pag. 71—74.

II. BUCH.

RAFFAEL IN ROM.

NOCH im Sommer des Jahres 1508 übersiedelte Raffael nach Rom. Daß Bramante ihn dazu bewogen hatte, ist nicht mehr zu bezweifeln. Die oftmalige Erwähnung dieser Tatsache bei Vasari, die — wenn auch nur entfernte — Verwandtschaft, dafür aber um so engere Landsmannschaft der beiden Künstler und schließlich die sofortige Verwendung Raffaels «an höchster Stelle» genügen als Beweis. Und sicher war es Bramante, der damals die rechte Hand des Papstes war, der Raffael solch' hohen Auftrag verschaffte. Wir meinen die Ausmalung der ersten Camera. Was Rom für diesen erst 25 jährigen, dafür aber um so aufnahmsfähigeren Künstler bedeutete, können wir heute kaum mehr fühlen. Hier sah er zum ersten Mal wirkliche Antike, wirkliche Größe. Die Florentiner Renaissance, die so weit von wahrer Antike entfernt war, hatte ihn nicht sehr angezogen; in seinen Werken findet sich keine Spur davon. Bis zur Ankunft in Rom ist er seinen ersten großen architektonischen Eindrücken, den Werken Lauranas, treu geblieben. Nun trifft er hier den fortgeschrittensten Nachfolger des Dalmatiners, den gewaltigsten Architekten, den die Erde seit den Tagen des Altertums gesehen hatte: Bramante.

Und nicht nur das, er findet sofort seine intime Freundschaft und liebevolle Unterweisung. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Bramante, der 1506 auf einer Reise nach Bologna Raffaels Sposalizio in Città di Castello gesehen haben konnte, schon vor oder wenigstens gleich nach der Ankunft seines Landsmanns diesen zu seinem Nach-

folger ersah.[1] Bramante war damals schon 64 Jahre alt, dazu fortwährend von Krankheit geplagt, und viel Angefangenes, Großes, mußte nach seinem Tode unvollendet liegen bleiben oder von schlechten Schülern verpfuscht werden. Daß er in dem so beweglichen, anschmiegenden Raffael den treuen, pietätvollen Vollender seiner Werke sah, dieser Akt hoher Menschenkenntnis erfüllt uns noch heute mit lebendiger Bewunderung für diesen großen Mann.

Die Zuneigung des Meisters zum jungen Künstler kannte keine Grenzen. Ihm verdankte Raffael die päpstlichen Aufträge, ihm, wie wir später erwähnen werden — soviel Pläne und Skizzen, die Proportionen des Menschen- und Pferdeleibes, die Regeln und Gesetze der Baukunst, die Eröffnung der Sixtinischen Kapelle mit den Fresken Michelangelos zu privatem Studium, schließlich auch noch sein eigenes Haus und seine Stellung an St. Peter.

In Bramantes Kunst fand Raffael die höchste Vollendung architektonischen Gestaltens, neben der ihm alles, was Laurana geschaffen hatte, veraltet scheinen mußte. Hier hätte er nach Herzenslust lernen können; aber die Aufträge drängten, und die Ausmalung der Camera della Segnatura mochte Julius mehr am Herzen liegen als Raffaels architektonische Ausbildung. In seinem Briefe vom 5. September 1508 an Francia klagt er lebhaft über die Ueberhäufung mit Arbeiten, über die Abhängigkeit von seinen Patronen, ja über den Verlust der Freiheit.

Nur nebenbei, fast nur als genialer Dilettant konnte er sich mit der Baukunst beschäftigen, und dieser Mangel eben an regelrechter Ausbildung ist noch bis in die letzten Lebensjahre hinein deutlich bemerkbar.

Camera della Segnatura.

A. Die Schule von Athen.

Die herrliche Halle, in die Raffael die Schule von Athen versetzte, ist das erste Zeugnis seiner baukünstlerischen Betätigung in Rom. Von allen denen, die sich mit diesem Fresko eingehend befaßt haben, hat keiner vergessen, sie in den höchsten Tönen zu preisen. Schon Vasari rühmt diese «Perspektive» in der Vita di Raffaello und die neueren Kunsthistoriker sind des Lobes voll. So schreibt Springer:[2]

---

[1] Diese Ansicht bei Geymüller, Raffaello etc., pag. 80 und im Cicerone, 8. Aufl. II. B. pag. 274.

[2] Anton Springer, die Schule von Athen. In der Zeitschrift für graphische Künste, Jahrgang 1883, pag. 53 ff.

«Die Phantasie der Renaissance hat hier ihre schönste architektonische Schöpfung geträumt. Unbeirrt von den Zufälligkeiten eines wirklichen Bauplatzes, ungehindert durch die Unzulänglichkeit der Mittel, durch den schlechten oder beschränkten Willen des Bauherrn und die zudringlichen Ansprüche bestimmter praktischer Zwecke konnte sie mit Hilfe der Farbe alle Formen und Verhältnisse eines idealen Tempels verkörpern.» Auch Crowe und Cavalcaselle[1] bezeichnen die Halle als «die glänzendste Entfaltung monumentaler Architektur des ganzen 16. Jahrhunderts». Und ähnlich äußern sich andere Forscher über diese Architektur, welche die Komposition erst zu dem macht, was sie ist. Indessen, so übereinstimmend das Lob im Hinblick auf die ästhetische Bedeutung des Werkes lautet, so uneinig sind fast alle, wenn es sich um Beschreibung, Ursprung oder Bedeutung dieser Bauidee handelt. So merkwürdig es klingen mag, sogar in den einfachsten Beschreibungen des Bauwerks herrschen die wesentlichsten Differenzen. So nennt Herman Grimm[2] diesen reinen Zentralbau auf griechisch-kreuzförmigem Grundplan: « . . . . Bogengänge, die einen Palast oder einen Tempel bedeuten sollen. Ueber breiten Wänden, in denen Statuen stehen, erhebt sich die gewölbte Decke, weiter im Hintergrunde ahnt man eine Kuppel, dann geht es durch Säulen wieder ins Freie.» Jemand, der die Schule von Athen nicht kennt, kann sich nach diesen, zum Teil falschen, zum Teil unbeholfenen Angaben unmöglich ein Bild von dieser Architektur machen. Eugène Müntz[3] will wissen, daß die Szene unter einem weiten Portikus spiele, dessen Arkaden mit Kassetten geschmückt sind und dessen Nischen zur Linken die Statue des Apollo . . . . , zur Rechten die der Pallas Athene . . . . tragen. Sogar Springer[4] sagt von der rückwärtigen tonnengewölbten Halle, der doch offenkundig erst in gehöriger Entfernung die Torwand folgt: «Die Halle schließt nicht mit einer festen Wand, sondern mit einem Tore . . . .»

Vier Stufen führen in ganzer Frontbreite zu dem gleichschenkeligen Kreuzbau empor (Taf. IX a).[5] Kassettierte Rundtonnen spannen

---

[1] Op. cit., pag. 47.

[2] Op. cit., pag. 297.

[3] «La scène se passe sous un vaste portique, dont les arcades sont ornées de caissons, et dont les niches supportent, à gauche la statue d'Apollon . . . . , à droite celle de Pallas-Athèné . . . .»

[4] Loc. cit., pag. 62.

[5] Taf. IX a entspricht so ziemlich dem Grundrisse des Zentralbaues auf der Schule von Athen; der schwarz angelegte Raum bezieht sich auf das Gegebene oder klar Erschließbare, das schraffierte auf die Ergänzung. Der Aufriß fällt für

sich über die Arme, die nach außen und nach dem Zentrum in ihrer ganzen Höhe und Weite sich öffnen. Eine Zwickelkuppel, von einem glatten Tambour getragen, krönt die Mitte. Ueber jonischem Gesimse durchbrechen Fenster die Tambourwand, die durch ein eingestelltes Säulenpaar in drei Teile geteilt sind. Massive Pfeiler (besser gesagt: Mauercarrés) tragen die Tonnen, mit abgeschrägten Kanten, wo sie den Kuppelraum begrenzen.

Die Abmessungen sind keine großen. Auf beiläufig 5,5 m läßt sich die Weite der Kreuzarme und auf ungefähr 7 m ihre Höhe berechnen. Nur auf zwei Seiten der Pfeiler ist ihre Gliederung sichtbar. Aus der Front der vorderen Stützen (Mauercarrés) springt — nahe beim Eingang — ein starker Halbpfeiler (Risalit) vor, der, wie es scheint, ohne weiteres mit einem Kranzgesimse schließt. Diese Fassaden-Risalite geben den Kreuzflügeln einen kräftigen Abschluß und tragen durch ihren starken Vorsprung wesentlich zur Gliederung der Front bei. Daneben, unter dem Tonnengewölbe und an den Seiten der hinteren Stützen ist die Pfeilerwandung mit paarweise gekuppelten Pilastern toskanischer Ordnung gegliedert, so daß sie jedesmal drei Felder begrenzen. Die Pfeilerbasis besteht aus einem mäßig hohen Sockel (Taf. X b), letzterer am Frontrisalit mit leichten Postamentvorsprüngen für die Pilaster versehen. Dazwischen ist die Fläche mit einem breitrechteckigen Relieffelde geschmückt. Gleiche von quadratischer Form vertiefen sich über allen Sockelgesimsen, worauf eine Statuennische folgt, die mit ihrem halbrunden Abschlusse fast bis zu dem Echinus des Pilastergesimses reicht; ähnlich, doch nur von einfachen Pilastern gerahmt, die Nische und die sonstige Gliederung der Kuppelschräge. In den beiden dem Beschauer gegenüber befindlichen Nischen sind die Statuen Apollos und der gewappneten Athene aufgestellt. Ueber den Pilastern lagert ununterbrochen ein dreiteiliger Architrav mit glattem Fries und Kranzgesimse (Taf. X c), auf dem unmittelbar die Tonnen und die Pendentifs der Kuppel fußen. Ovale Reliefmedaillons schmücken die letzteren und hochsechseckige Kassetten mit übereckgestellten Quadraten die Tonnen.

In der Tiefe der Halle öffnet sich der Durchblick ins Freie, wo sich in mäßiger Entfernung ein triumphbogenartiger Bau vom bewölkten Himmel abhebt. Toskanische Pilaster und ein Kranzgesimse mit jonischem Architrav und Triglyphenfries umrahmen den Bogen,

unsere Betrachtung nicht so ins Gewicht, allein es wäre eine kleine und mühelose Arbeit, wenn jemand auch ihn rekonstruieren würde, um so unseren architektonischen Formenschatz der Renaissance zu bereichern.

den ein dreiteiliges Band umzieht. Allem Anscheine nach steht dieser ganze Baukörper nicht mehr auf dem vierstufigen Unterbau der Hallenarchitektur.

Ueber die Bedeutung dieses Bauwerks gehen die Meinungen nicht allzusehr auseinander. Die meisten Kunsthistoriker sind mehr oder weniger geneigt, diese Architektur, die vielfach an Bramantes Entwürfe für St. Peter erinnert, damit in Zusammenhang zu bringen. Doch sprechen sich gerade hierin die wenigsten Forscher präzise aus; sie äußern sich mehr in vagen Vermutungen, die fast durchweg auf Passavant zurückgehen. «So liegt die Vermutung nahe,» schreibt dieser auch heute noch nicht ganz veraltete und vielfach noch ausgeschriebene Autor;[1] «daß die prachtvollen hier dargestellten Hallen uns einen Begriff von des großen Baumeisters Plan geben, wie er das Innere der Peterskirche zu bauen beabsichtigte.» Doch hat dieser Gedanke, wie sich in der Folge zeigen wird, nur approximativen Wert. Herman Grimm,[2] der im Bilde gar «die Peterskirche in ihrer einstigen Vollendung» sieht, begründet seine irrige Meinung nicht. Springer,[3] der sich bei weitem nicht so präzise ausdrückt, sieht hierin bloß «das reine Urbild der Peterskirche versinnbildlicht». Dieser Gedanke gewinnt schon mehr an Wahrscheinlichkeit.

Am 18. April 1506 war der Grundstein von Neu-St. Peter am Veronikapfeiler gelegt worden, am gleichen Tage gab ein Breve Julius II. dem Könige von England und noch 40 anderen großen Persönlichkeiten Nachricht von diesem bedeutsamen Ereignisse. Denkmünzen aller Art gaben nach allen Weltgegenden Kunde von der «Instauracio Templi Petri», von dem großen Bauherrn, von dem großen Baumeister.[4] Am 16. April 1507 legte der Erzbischof von Tarent den Grundstein für die anderen drei Kuppelpfeiler. Im Sommer des nächsten Jahres kam Raffael nach Rom. Ein Geschehnis von solcher Tragweite, wie der Bau der neuen Weltkirche und der Abbruch der ehrwürdigen konstantinischen Basilika konnte nicht verfehlen, den tiefsten Eindruck auf den jungen Künstler zu machen; und nun erst gar, wenn der große Meister dieses Baus sein eigener Freund und Lehrer war. Auch das mußte Raffael wissen, daß Bramante den

---

[1] Passavant, Raphael von Urbino, B. I, pag. 160.

[2] Grimm, Raphael, pag. 364.

[3] Springer, die Schule von Athen, pag. 53.

[4] Sogar Dürer hat von dem Neubau gewußt und sich dessen Maße mitteilen lassen; auch hat er dessen Fassadenentwurf mehrmals in seinen Kompositionen verwendet. In einer späteren Arbeit davon mehr.

Bau nicht nach seinen schönsten Intentionen ganz erstellen konnte, sondern gezwungen war, die widersprechendsten Wünsche aller Beteiligten und Unbeteiligten zu berücksichtigen und daß er oftmals seine besten Pläne nicht zugunsten der allgemeinen Bauharmonie abändern mußte. Im Hinblick eben darauf wäre es nicht zu verwundern, wenn er in seiner angeborenen Pietät dem idealsten Entwurfe Bramantes, dessen Ausführung die Unguust der Umstände verhinderte, hier ein bleibendes Denkmal zu setzen beabsichtigte. Oder sollte hier Bramante gar selber die Rettung seines schönsten Entwurfes versucht haben?

Die Beantwortung dieser Frage, die in der Architekturgeschichte der Renaissance eine große Rolle spielt, wird sich leichter gestalten, wenn wir erst einmal die prinzipielle Zusammengehörigkeit von Bild und Architektur untersuchen. Es kann schon zum voraus gesagt werden: die gruppierten Menschen der Schule von Athen und die über sie sich spannende Architektur sind unzertrennliche Korrelata. Es gibt vielleicht überhaupt keine zweite Komposition, in der alles so notwendig wie aus einem Gusse erscheint, so ganz zueinander geschaffen und so ganz untrennbar wie in diesem Gemälde. «Man nehme das Architektonische weg,» sagt Wölfflin in seinem Buche «die klassische Kunst»,[1] «und die ganze Komposition fällt zusammen.» Dies klingt wie ein Tadel, ist es aber keineswegs. Die Tatsache lehrt bloß, wie streng und konsequent Raffael seine Kompositionen durchdachte, so daß sich kein Zuviel und kein Zuwenig ergibt. Könnte man die Architektur ohne Nachteil aus dem Bilde entfernen, so wäre dies nur ein Fingerzeig, daß sie hier nutzlos dastand, eine Ueberfüllung war. Denn was schadlos weggenommen werden kann, stand niemals in organischem Zusammenhang mit der Idee des Kunstwerks, war etwas Unökonomisches, Angeklebtes. Von alledem kann hier nicht die Rede sein. Die Halle der Schule von Athen ist dem Bildwerk organisch entwachsen, mit dem Menschenhaufen verwoben, wie nur irgend zwei verwachsene Gebilde der belebten Natur. Mit ihr steht und fällt das Kunstwerk. Schon die äußere Gliederung. Die Gruppen der bewegtesten Konfigurationen sind links und rechts unterhalb der Stufen in den Vordergrund gestellt und dergestalt schon von allem gesondert, was sich auf den Stufen oder auf der oberen Plattform abspielt. Die Stufen und der auf ihnen — als einziger Liegender — so deutlich hervortretende Diogenes samt seiner allernächsten Umgebung bilden den Uebergang nach oben. Was wir dort vorfinden, entbehrt — wenig-

---

[1] Pag. 90.

stens beim ersten Anblick — jeder Gliederung. Die isokephale Linie bringt in die Reihe der Menschen nur Eintönigkeit, Wechsellosigkeit, Ungeordnetheit, anstatt Gliederung und Rhythmus, wie es zur Ueberblickung einer solchen mehr als 30 Köpfe zählenden Masse notwendig wäre. Der Mailänder Karton zeigt dies aufs deutlichste. Ordnung und Gesetzmäßigkeit bringt einzig der Bau in diese Menschenmasse. Die vordere Tonne hebt die beiden Meister (Plato und Aristoteles) samt ihren Schülern als eine Gruppe heraus. Aus dem Dunkel der vorderen Hallenwände heben sich die mehr teilnahmslosen Gestalten ab, von den rückwärtigen Hallenwänden die beiderseitig verteilten Reihen der «engeren» Schüler. Im Lichten des letzten Tores stehen Plato und Aristoteles, die ohne dieses energische Hilfsmittel niemals das sein könnten, was sie sind. Der Sokratesgruppe gibt der Risalit zur Linken, der Schreibergruppe und dem sich verhüllenden Bärtigen der Risalit zur Rechten das richtige Relief. Die nebensächlicheren Gruppen links und rechts verschwinden mit der verschwindenden Architektur. So hat jedes Bauglied seine kompositionelle Funktion.

Die innere Zusammengehörigkeit ist viel weniger der Analyse zugänglich. Wie die zwei dunklen Tonnen den Kontrast für die zwei großen Philosophen bilden, die nun im hellen Licht noch lichter erscheinen und auf einmal — ohne besonders hervorgehoben zu sein — Hoheit, Würde und Distanz von der Menge gewinnen; wie die zwei dunklen Tonnen, um nicht zu düster zu wirken, durch den Kuppeltambour lichtvoll unterbrochen werden, wie der Hintergrund ins Freie führt und die beiden Philosophen sich vom Himmel abheben läßt, wie aber der letzte Himmelsraum wieder durch den Torbogen verkleinert wird, damit die Masse der Atmosphäre die Beiden nicht erdrücke; wie überhaupt das dreimalige Hereinblinken des heiteren, sonnigen Himmels mit seinen weißen Wolken vor dunklen Gewölben oder Säulen der ganzen Versammlung etwas Sonniges, Festliches verleiht, das weite Oeffnen vor der Fassade alles weiträumig und frei und groß erscheinen läßt, wie die Ruhe und Hoheit der Architektur sich auf die hohe Versammlung überträgt . . . . das alles kann nur mehr angedeutet als wirklich exakt herausgearbeitet werden. Kein zweites Beispiel ist bekannt, wo das Einfach-Bauliche so wundervoll in rein psychische Qualitäten umgesetzt werden würde. Dabei ist in Anbetracht der geringen Dimensionen der Architektur, der geringen Höhe und Weite der Tonnengewölbe, die höchste Leistung mit den kleinsten Mitteln erreicht. Ohne diese Architektur wäre die Schule von Athen nicht das hohe Lied der antiken Größe, wie sie sich die huma-

nistische Renaissance nie wieder mit solch' eindringender Gewalt und Erhabenheit vor Augen geführt hat.

Die schönsten Worte über diesen Raum und seine Wirkung haben Anton Springer und Heinrich Wölfflin gesagt. Springer schreibt[1]: «Erst die hohe weite Halle bildet die würdige Umgebung für die stattliche Versammlung. Hier atmen die stolzen Gestalten frei; in diesem majestätischen Raume schwinden die Alltagssorgen, erhebt sich der Geist unwillkürlich zu den idealen Gedanken und durchfluten den Geist göttliche Empfindungen. Die Formen der Halle und die Stimmung der am Eingange gruppierten Männer stehen in vollkommenem Einklang.» Und Wölfflin[2]: «Das Verhältnis der Figuren zum Raum ist hier überhaupt in einem ganz neuen Sinne empfunden. Hoch über den Häuptern der Menschen gehen die gewaltigen Wölbungen hin, und der ruhige tiefe Atem dieser Hallen teilt sich dem Beschauer mit.» Doch wäre es ungerecht, nicht hervorzuheben, daß schon im Jahre 1785 Wilhelm Heinse,[3] der in seinem Kunstroman Ardinghello zwar nur von der Komposition und nicht speziell vom Gebäude spricht, doch schon ganz klar diese Wirkungen gefühlt hatte, als er schrieb: «Eine solche Fülle von Heiterkeit und Ruhe kommt mir daraus entgegen»; und weiterhin «für ein Gymnasium von Philosophen wäre das Ganze ein wahrer Zauber und würde jederzeit die Seele zur Empfänglichkeit stimmen».

Es wird den Ruhm Raffaels nicht verringern, wenn wir der kunsthistorischen Genesis dieser Komposition nachspüren; im Gegenteil, es wird uns seine Fähigkeit, das Gute mit leichtem Herzen überall zu nehmen, wo es sich darbot, seine Fähigkeit, aus kleinen unbeachteten Vorzügen anderer, gewaltige Eigenleistungen hervorwachsen zu lassen, immer neue Bewunderung abringen. Die Schule von Athen samt der Architektur geht kompositionell in direkter Linie auf das 10. (letzte) Feld Ghibertis an der Osttüre des Baptisteriums in Florenz zurück, auf welchem der Empfang der Königin von Saba durch König Salomo dargestellt ist. Die Analogien lassen sich hier sehr weit treiben, und es ist auffallend, daß man erst in den letzten Jahren diese Tatsache bemerkt hat. Die Stelle der Tonnengewölbe in der Schule von Athen vertreten in diesem Relief die aneinandergereihten Gewölbe eines gotischen Domes. Dem vorderen Tonnengewölbe entsprechen

---

[1] Die Schule von Athen, pag. 77.
[2] Die klassische Kunst, pag. 90.
[3] Johann Jakob Wilhelm Heinse, Ardinghello. B. II, pag. 10 u. 11.

zwei Kreuzgewölbe, der Kuppel die Kuppel, dem Tambour der Tambour. Die sanft geschwungene, der Horizontalen sich nähernde Auflagerlinie des Tambours hat ihre Vorläuferin in der Streng-Horizontalen des Ghiberti-Reliefs, die denselben Bauteil andeutet. Sogar die Kuppelfenster entsprechen einander. Das Chorgewölbe des Domes findet sein Gegenstück in der zweiten rückwärts gelegenen Tonne. Sogar für den, den speziellen Hintergrund für Plato und Aristoteles vorbereitenden Torbogen finden wir das Embryonalstadium in der gegitterten Schranke, die quer durchs Mittelschiff zieht und so den Gestalten Salomos und der sabäischen Königin die notwendige Folie gibt. Ich sage notwendig, denn ohne diesen horizontalen Einbau würden die Gestalten der zwei mittleren Figuren niemals die rechte Abhebung von der Masse der senkrechten Linien des Gebäudes erlangen, und das vollkommen gleiche Verhältnis finden wir für die zwei mittleren Figuren der Schule von Athen. Den schmalen Nebenschiffen, die das breite Hauptschiff flankieren, entsprechen die zwei Frontrisaliten, den links und rechts verschwindenden Bauten die verschwindenden Teile der Fassade; und bei beiden Gebäuden ist der notwendige vordere Abschluß hinweggenommen, um den Blick ins Innere zu gestatten. Sind schon alle diese architektonischen Uebereinstimmungen frappant, um wieviel beweiskräftiger erst die so charakteristische Anordnung der Figuren: die zwei mittleren Gestalten; die zu beiden Seiten parallel den Schiffswänden aufgestellten Reihen des engeren Gefolges, resp. der Schüler; das weitere Gefolge; das Prinzip, den Raum durch Stufen in zwei Plattformen verschiedener Höhe zu sondern, um so eine bessere und übersichtlichere Gliederung der Gruppen zu ermöglichen usw.

Der Erste, der diese interessante Abhängigkeit fand, scheint Charles Blanc gewesen zu sein, wenigstens schreibt bereits 1886 Eugène Müntz[1]: «Je me souviens qu'au retour de son dernier voyage à Florence, mon regretté maître, Charles Blanc, me dit: «J'ai enfin découvert le prototype de l'admirable ordonnance de l'Ecole d'Athènes. Comparez la fresque de la salle de la Signature aux bas-reliefs de la seconde porte de Ghiberti, notamment à la Reine de Saba devant Salomon, vous y trouverez les analogies les plus frappantes, ces figures si animées du premier plan, celles si calmes du second plan: avec quelle perfection dans l'une et l'autre composition ne font-elles pas ressortir les lignes générales de d'édifice important qui les abrite et les encadre!» 1893

[1] Müntz, Raphael, 2. Aufl., pag. 160.

machte Wickhoff[1] im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen neuerdings darauf aufmerksam, nach ihm Pastor[2] und Strzygowski,[3] die jedoch irrtümlicherweise in Wickhoff den Entdecker dieser auffallenden Beziehungen sehen. Heute scheint sich das Bewußtsein dieser Verwandtschaft allmählich fest in die Kunstgeschichte einzubürgern und als etwas Selbstverständliches empfunden zu werden;[4] es wäre auch unmöglich, die Abhängigkeit von diesem Relief, das Raffael während seines Florentiner Aufenthaltes täglich vor Augen haben konnte und mußte, zu leugnen und auf bloßen Zufall zu verweisen.

Noch eine Tatsache ist gesondert zu betrachten: die Architektur wird vorne und hinten offen gelassen. Dieses Prinzip ist nicht Raffaels Erfindung und auch nicht die Ghibertis, sondern findet sich ganz allgemein in der Florentiner Schule. Es lag einfach in der Zeit, in der Zeit der wiedererrungenen Natur, die soviel wie nur irgend möglich von der sonnigen Welt, die man erst jetzt wieder neu sehen gelernt hatte, im Bilde wiederspiegeln wollte . . . und wäre es auch um den Preis, den Häusern die Mauern wegnehmen zu müssen und sie durch Freistützen zu ersetzen. Schon Taddeo Gaddi[5] hat bei der Vertreibung Joachims aus dem Tempel und in der Darstellung Mariä im Tempel — ob naiv oder bewußt wird schwer zu sagen sein — dieses Motiv angewandt und nach ihm viele andere. Auch bei Masaccio[6] kommt es vor. Im Uebermaße wendet es dann Perugino an, bei dem fast alle Häuser zu offenen Hallen werden. Doch mögen gerade bei diesem Künstler auch wirklich gebaute Vorbilder in Hallenform ihren Einfluß geltend gemacht haben. Und vollends erst Raffael; fast immer nimmt er den Gebäuden, sogar den kirchlichen, die Schlußmauern, um nur noch ein Stück Luft oder grüne Landschaft oder blauen Himmel hereinblicken zu lassen. Man prüfe einmal daraufhin die Verkündigungspredella im Vatikan, die Madonna Ansidei, die Schule von Athen, die Messe von Bolsena, den Heliodor, das Portrait der Johanna von Aragonien, den Tod der Lukrezia, Venus und Amor (beide in den Stichen von Marc Anton), die Federskizze zur Maddalena Doni im Louvre etc. etc.

---

1 Wickhoff, die Bibliothek Julius II. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. B. XIV, pag. 52.

2 Geschichte der Päpste. III. B., 3. Aufl., pag. 827.

3 Strzygowski, das Werden des Barock bei Raffael etc. 1898, pag. 37.

4 Siehe Adolf Philippi, Florenz. Leipzig 1903, pag. 100.

5 S. Croce, Capella Baroncelli.

6 Die Heilung des Besessenen in Brüssel, Collection Somzée.

Manchmal scheint es beinahe, als wäre die Architektur nur dazu da, um ein Stück Landschaft — geschmackvoll gerahmt — besser hervortreten zu lassen.

Wer ist nun der Urheber der Architektur der Schule von Athen? Diese Frage mag verwundern, denn man sollte glauben, daß der Schöpfer des Bildes auch der Schöpfer dieser so organisch hervorgewachsenen Architektur sein müßte; sind wir doch nicht gewöhnt, zu fragen, wer in die Gemälde großer Künstler die Bauten hineingemalt habe. Aber bei Raffael liegt die Sache anders. Seine nahen Beziehungen zu Bramante, eine unklare, widerspruchsvolle Behauptung Vasaris, und die Historiographen Raffaels im 19. saec. haben mehr Dunkel als Licht in diese Frage gebracht, die — wenigstens vom architekturgeschichtlichen Standpunkte betrachtet — keine bedeutungslose ist. Urkundliches darüber besitzen wir nicht.

Die früheste Notiz gibt Vasari, der diesmal mit doppelter Vorsicht zu lesen ist, da er die Fresken der Camera della Segnatura sehr ungenau studiert hat und sie, wenigstens teilweise, nicht nach seinen Aufzeichnungen, sondern nach Stichen oder sonstigen Reproduktionen beschreibt. In der Vita di Bramante schreibt er:[1] «Insegnò molte cose d'architettura a Raffaello da Urbino, e così gli ordinò i casamenti che poi tirò di prospettiva nella Camera del Papa, dov'è il monte Parnaso, nella quale camera Raffaello ritrasse Bramante che misura con certe seste.» Dies hat alle Forscher fast ausnahmslos veranlaßt, speziell die Halle von Athen Bramante zuzuschreiben, obwohl eigentlich Vasari gerade von diesem Bauwerke an keiner Stelle der Vita di Bramante schreibt. So schreibt Müntz ungescheut:[2] «Non content de l'initier aux secrets de l'architecture, il traça pour lui, au moment de l'exécution de l'Ecole d'Athènes, le plan de l'admirable portique qui encadre la scène.» Jakob Burckhardt[3] sagt mit präzisen Worten: «nach einer Skizze des Bramante.» Crowe und Cavalcaselle[4] gehen noch weiter und schreiben sogar: «von ihm (Bramante) erhielt er die herrlichen Zeichnungen für die «Schule von Athen» und den «Heliodorus».

Einzig v. Geymüller hat es in seinem Raffaelbuche gewagt, diese

[1] Ed. Milanesi B. IV, pag. 159. In der Vita di Raffaello, wo die Schule von Athen ausführlich beschrieben wird, weiß er von dieser Tatsache nichts zu berichten; merkwürdig genug.

[2] Raphaël, 1900, pag. 173. Auf Seite 324 schreibt er abweichend bloß «le dessin».

[3] Geschichte der Renaissance, 4. Aufl., pag. 49.

[4] Raphael, B. II, pag. 197.

Architektur für Raffael zurückzufordern und Bramantes Anteil auf gewisse Ratschläge zu beschränken.[1] In einer kleinen Schrift, die 14 Jahre vorher erschienen war,[2] hatte er noch an Bramante als Urheber festgehalten. Doch als Springer in seiner Arbeit über die Schule von Athen die Architekturskizze eines unbekannten Zeichners aus der Sammlung der Oxforder Universität publizierte, kehrte Geymüller — der Springers Aufsatz während der Ausarbeitung seines Raffaelbuches zu Gesicht bekommen hatte — zu seinem alten Stand punkte zurück und beharrte nun um so fester auf der Urheberschaft Bramantes, dem er diese Skizze mit den unzweideutigen Worten zuweist: «Sono dunque il primo a restituirlo a Bramante, ma sono certissimo di tale origine.»[3] Eine derartige Bestimmtheit bei einem so gewissenhaften Forscher, wie es Geymüller ist, fordert zur erneuten Prüfung des gesamten allerdings sehr geringen Tatsachenmateriales heraus.

Die Angaben Vasaris sind häufig sehr ungenau; diesmal um so verdächtiger, weil er die beschriebenen Objekte schlecht zu kennen scheint. So läßt er auf der Disputa die heiligen Doktoren die Messe lesen; auf dem Parnaß eine Menge nackter Putten, in der Luft schwebend, Lorbeerzweige pflücken, Kränze flechten und verstreuen; auf der Schule von Athen geschriebene Tafeln der Astrologen durch Engel den Evangelisten zur Erklärung senden usw. Trotz dieser fehlerhaften Beschreibung nennt er in dieser Vita di Raffaello Bramante nicht als Mitarbeiter am Werke. Klar und deutlich sagt er von Raffael:[4] «Adornò ancora questa opera di una prospettiva e di molte figure . . .» Wäre es möglich gewesen, bei einer so offenkundigen Urheberschaft den eigentlichen Schöpfer unerwähnt zu lassen?

Wie kommt aber Vasari dann gerade in der Vita di Bramante dazu, diesem die Anordnung der «casamenti» in den Fresken zuzuschreiben, die dann Raffael in die perspektivische Darstellung übertragen haben soll (. . . tirò di prospettiva . . .)? Hatte er irgend einen Beweis oder ein Dokument dafür in Händen?

Ich glaube ein solches in dem sogenannten Entwurfe Bramantes für St. Peter gefunden zu haben. Der große Grundriß, der heute in der Handzeichnungssammlung der Uffizien aufbewahrt wird (Taf. IXb),[5]

---

[1] Raffaello etc. 1884, pag. 45.
[2] Trois dessins d'Architecture de Raphaël. Paris 1870, pag. 12.
[3] Raffaello etc. pag. 108.
[4] Vasari, Vita di Raffaello, B. IV, pag. 332.
[5] Abgebildet bei C. Iovanovits, Forschungen über den Bau der St. Peterskirche 1877, Nr. 1 und sehr gut bei Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe etc., T. III.

zeigt tatsächlich überraschende Aehnlichkeit mit der Halle Raffaels. Auch er stellt einen reinen Zentralbau in idealster Form dar, gebildet durch ein griechisches Kreuz mit Vierungskuppel. Die Proportionen beider Bauten sind einander sehr ähnlich, die Bildung der Kuppelpfeiler ist, wie wir noch sehen werden, eine fast identische; das System der gekuppelten Pilaster in beiden Fällen das gleiche. Es könnte nur noch die Frage auftauchen, ob Vasari diesen Plan gekannt habe. Dies ist tatsächlich der Fall, denn der Plan entstammt der Sammlung Vasaris und trägt von seiner Hand den Vermerk: «Bramante Arch: et Pit:» — Dieses Zusammentreffen von Tatsachen, das bisher allen Forschern entgangen ist, könnte allein schon genügen, um zu zeigen, wie Vasari zu seiner Behauptung kam. Allein es gibt noch zwei Dokumente, die von denen, die Bramante zum Schöpfer der Architektur machen möchten, als Beweis gebraucht werden oder gebraucht werden könnten. Der Karton zur Schule von Athen in der Ambrosiana in Mailand und die Oxford-Skizze.

Der Mailänder Karton entspricht in der Komposition fast vollständig dem vatikanischen Fresko; nur ganz wenige Figuren fehlen. Dafür hat der angebliche Mangel der Architektur stets Beachtung gefunden und die Meinung der Gelehrten darauf hingelenkt, ihren Urheber in einem anderen Meister wie Raffael zu suchen. Obwohl der Gruppenaufbau der Komposition unvermittelt und verwirrt erscheint für den, der das vatikanische Fresko nicht kennt — im Kopfe des Entwerfers des Kartons, der niemand anders als Raffael selber ist, aber unbedingt der bauliche Hintergrund in seiner heutigen Anordnung schon die festeste Gestalt angenommen haben mußte, um überall solchen strengen figürlichen Aufbau zu ermöglichen — schien es doch immer den Betrachtern, als fehle die architektonische Grundlage der Komposition. So schreibt Müntz:[1] «la belle architecture du fond manque encore dans le carton,» und Springer:[2] «der architektonische Hintergrund wird nicht in die Darstellung aufgenommen» und an einer anderen Stelle sagt er:[3] «ihm fehlt die Architektur, welche die obere Hälfte der Freske füllt und hier die Wirkung des Werkes wesentlich mitbestimmt.» Crowe und Calvalcaselle[4] schreiben: «Die Architektur fehlt auf dem Karton.»

Nun wäre ja sogar das tatsächliche Fehlen der Architektur noch

---

[1] Raphaël, 1900, pag. 190.
[2] Die Schule von Athen, pag. 77.
[3] Raffael und Michelangelo, 1895. B. I, pag. 250.
[4] Raphael, B. II, pag. 51.

keine Stütze für die Zuweisung an einen anderen Künstler. In der Sammlung des Herzogs von Devonshire befindet sich eine Skizze zum «Raub der Helena», aber noch ganz ohne die Baulichkeiten des Hintergrundes, die uns die endgültige Ausarbeitung zeigt. Und im Britischen Museum befindet sich der Entwurf zum Bethlehemitischen Kindermord, der des so charakteristischen Hintergrundes der Tiberinsel und der Fabriciusbrücke noch entbehrt. Und doch hat noch kein Forscher behaupten wollen, daß diese Baulichkeiten von anderen Künstlern hinzugefügt worden wären. Man vergißt dabei auch völlig, daß die gruppierten Gestalten und die Halle in der Schule von Athen so miteinander verwachsen sind, so ineinander aufgehen, daß wer Bramante die Halle zuschreibt, ihm auch die von ihr so abhängige Gruppenordnung, wenigstens in den gröbsten Zügen, zuschreiben müßte. Die Gruppenbildung der Figuren und die Verteilung der Bauglieder stehen in so funktionaler Abhängigkeit, daß an eine nacheinander folgende Arbeit zweier Künstler nicht zu denken ist. Was bliebe dann noch für Raffael übrig?

Tatsächlich aber gibt Raffael den Beweis, daß er sich zur Zeit der Ausarbeitung des Kartons schon völlig über die Art und Anlage der Architektur im Klaren war. Deutlich zeigt dies der Karton der Ambrosiana. Seine schlechte Erhaltung hat allerdings die Untersuchung stark erschwert, aber selbst angesichts dieses Zustandes braucht wer sehen will, die Architektur nicht zu missen. Ja, der Karton zeigt sogar noch mehr als die Freske, ausgenommen natürlich die oberen Bauteile. Die Flucht der nach hintenzu sich drängenden Vertikalen zeigt deutlich die Anlage des Systems gekuppelter Pilaster (Taf. XI a). Auch der Sockel samt seinem Gesimse, in der bei Raffael gewohnten Weise abbreviiert, ist ohne weiteres sichtbar, sogar auf manchen Teilen, die im Fresko durch die Körper der Philosophen verdeckt sind. Die Felder für die Reliefs sind klar gekennzeichnet, die Wand hinter dem auf seinem Knie Schreibenden ist mit allen Einzelheiten angegeben; nur sind ihre Profile wieder abgekürzt, wie es für den Karton hinreichend scheinen mochte. Die Architektur ist durchwegs zuerst auf dem Karton fixiert worden, die Figuren darüber, so daß unter ihren Leibern noch die später durch sie verdeckten, im Fresko unsichtbaren Bauteile durchblicken. Doch weist auch sie deutlich Raffaels Hand und kann schon wegen ihrer Dürftigkeit nur von dem herrühren, der sich — bereits anderweitig — die Verhältnisse vollkommen klar gemacht hatte. Könnte der architektonische Hintergrund des Kartons von Bramante herrühren, so bildete seine Dürftig-

keit für Raffael keine Erleichterung, sondern vielmehr nur eine Verwirrung und Erschwerung der Komposition. Auch konnte den ganzen oberen Teil der Halle nur d e r Meister ruhig weglassen, der über das Totale des Baues schon völlig mit sich im Reinen war; für die Gruppenbildungen auf dem Karton genügten die spärlichen Andeutungen der baulichen Gliederung. Hätte aber Raffael, wie manche glauben, bei Anfertigung des Kartons schon die lückenlose Skizze der Perspektive aus Bramantes Hand empfangen, so wäre es überflüssig gewesen, die Architektur zuerst auf den Karton zu bringen. Es hätte genügt, zuerst die Figuren zu entwerfen, sie auf den Karton zu übertragen und dann erst die ganze Architektur darüber zu setzen.

Da nun der Mailänder Karton keine Handhabe bietet, um Raffael die Halle von Athen abzusprechen, so erübrigt nur noch eine kurze Prüfung der Skizze in der Oxforder Universitätsbibliothek. Ein weiteres Skizzenblatt mit der Statue der Athene und einem Stück der angrenzenden Seitenmauer, welches sicher von Raffaels Hand herrührt,[1] fällt nicht in unsere Betrachtung, da Raffael sich ja in jedem der beiden Fälle die Ecke des Gebäudes klar gemacht haben konnte. Die Oxforder Skizze[2] stellt die linke Hälfte der Architektur der Schule von Athen dar; doch nicht ganz genau. Die Unterschiede sind folgende: durch ihr rechteckiges Format gezwungen, gibt die Skizze vom Gebälk des Frontrisaliten und von der anstoßenden Fassadenpartie mehr als das Fresko geben kann, das oben durch einen Bogen begrenzt wird; die Apollonische hat breitere Verhältnisse, desgleichen auch die Pilaster, die zu ihrer Rechten und Linken stehen; das Relief unter der Nische ist statt quadratisch mehr oblong, das Rundbild des Zwickels ist weniger sichtbar; die Tonnen sind nicht in vollem Halbkreis, sondern im Korbbogen gewölbt und entbehren der Kassettierung; die unteren Teile der Kreuzflügelwände fehlen, genau bis zur Höhe der Gestalten, die auf dem ausgeführten Bilde vor diesen Wänden stehen; die Pilaster des hinteren Torbogens reichen tiefer herab und Rauten schmücken die Metopen seines Frieses. Als Springer diese mit der Feder gezeichnete und mit Bister gewaschene Skizze für seine Arbeit heranzog, dachte er nicht daran, in ihr eine Skizze Bramantes zu sehen. Er sah in ihr den Versuch eines schwachen Künstlers, der n a c h dem Fresko zeichnete und sich zum besseren eigenen Verständnis und zur Klarmachung der Ver-

---

[1] abgebildet bei Springer, Schule von Athen, pag. 68.
[2] abgebildet ebendaselbst und in einer Pause bei Geymüller, Raffaello etc. pag. 85. Siehe Taf. XI b.

hältnisse der Architektur speziell vor Augen führte, zu welcher Ansicht Springer besonders die übertrieben-mechanische Genauigkeit und die harte Wiedergabe des Details veranlaßte. Auch führte er mit überzeugender Kraft vor Augen, daß schwerlich jemand anderes der Urheber dieser Skizze sein konnte als der Kupferstecher Giorgio Ghisi Mantuano, der 1550 einen Stich nach der Schule von Athen verfertigte, der das oben halbkreisförmig geschlossene Fresko erweitert als Rechteck wiedergab.

Wir brauchen uns daher nicht länger mit dieser Zeichnung zu beschäftigen, hätte nicht Geymüller im Resumé seines Raffealbuches Bramante als deren Verfertiger genannt. Und im Anhange dazu kommt er nochmals auf die Frage zurück und betont ganz ausdrücklich : «sono certissimo di tale origine.» [1] Hierdurch wird eine neue, eingehende Untersuchung zur Pflicht.

Welches sind nun überhaupt die Kriterien einer Handzeichnung Bramantes? Ich will eine Zusammenstellung solcher versuchen, mit dem Bemerken freilich, daß sich selbstverständlich nicht immer alle auf einer Skizze oder Zeichnung vorfinden:

1. Kreise, kleine Kuppeln, horizontalliegende Kreisteile werden nicht in ununterbrochener Führung gezeichnet, sondern von rechts und links als Kreissegmente geschlagen, so daß die Enden der Linien teils nicht berühren, teils sich kreuzen. Besonders ist dies auf flüchtigen Skizzen der Fall.

2. Säulen, Pfeiler, Pilaster erscheinen in Zeichnungen geringerer Dimension durch parallele Linien gegeben, Kapitelle durch eine horizontale Linie, die ein Stück der Stützen abschneidet, angedeutet; besonders auf flüchtigen Skizzen.

3. Zitternde, unruhige Linienführung infolge seiner Handgicht. Je früher die Skizzen sind, desto weniger zeigen sie dieses Charakteristikum (schon von Geymüller hervorgehoben).

4. Abheben der Säulen, Pfeiler und Pilaster vom Hintergrunde durch eine Art horinzontaler oder mit dem Architrav parallel laufender, nach unten zu immer schwächerer und weiter voneinander abstehender Strichlagen (Schaffierungen) in den Interkolumnien (schon von Geymüller hervorgehoben).

5. Einritzen der perspektivischen Hilfslinien (schon von Geymüller angedeutet).

---

[1] Raffaello etc., pag. 108.

6. Ineinanderfahren von anstoßenden Linien an Stellen, wo es nicht beabsichtigt war.

7. Uebereinanderzeichnen verschiedener Entwürfe oder Bauteile auf dem gleichen Blatte, so daß sie sich beinahe decken.

8. Andeutung von Standfiguren auf Dächern und Balustraden durch einen Schnörkel, ähnlich der Ziffer 8, deren linke untere Hälfte fehlt.[1]

Von alledem ist keine Spur in der Oxforder Skizze. Zwar ist die Zeichnung unsicher, aber nicht wie bei Bramante; sie ist unsicher wie aus der Hand eines architektonischen Laien, aber nicht wie von der eines Gichtkranken. Im Figürlichen war der Zeichner viel sicherer und fester, und eine in den Linien so straff kontourierte Figur wie die des Apollo hätte Bramante in dieser Zeit nicht mehr zu Papier zu bringen vermocht. Man vergleiche hiermit die von ihm gezeichnete Figur auf der Skizze der Vatikanperspektive.[2] Und dann, welche Hilfslosigkeit in den Profilangaben, dieses Sich-nicht-Zurechtfinden in den einfachsten Gliederungen, z. B. in der Pilasterbasis des Frontrisaliten; diese unschönen aber auch unbeholfen entworfenen Tonnenbögen; die falsche perspektivische Darstellung der Auflagerlinie der rückwärtigen Tonne, die nicht in der genauen Richtung der Auflagerlinie der vorderen Tonne liegt; die ungeschickten Proportionen; das häßliche Verhältnis der dünnen Attika zum darunterliegenden plumpen Bogen; das gleiche unschöne Verhältnis des Tambourauflagers zum Tragebogen . . . dies alles stigmatisiert die Skizze als Arbeit eines im Baufache völlig Unbewanderten und schließt vollends die Annahme Bramantescher Urheberschaft aus. Aber schon durch das Fehlen der unteren Partieen der Kreuzarmwände und durch die genaue Wiedergabe der Skulpturen mit allen Einzelheiten der Körper- und Gliedmaßenstellung zeigt die Skizze deutlich ihren Ursprung: als Zeichnung n a c h dem Fresko. Oder sollten wir wirklich auf die komplizierte Hypothese Geymüllers zurückgreifen, daß die Architektur samt allen Skulpturdetails von Bramante skizziert sei und daß Raffael, voll von Verehrung für seinen Lehrer, den Gesamtentwurf für sein Fresko übernommen habe? Das Fehlen der unteren Partieen wäre aber selbst dann noch immer unverständlich geblieben; und ebenso die merk-

[1] Echte Handzeichnungen Bramantes sind repropuziert zu finden bei Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe etc. Nr. 1, 3, 4. 5, 6, 14, 29, 37, 53, 57, 82, 83 (wahrscheinlich auch Nr. 52), dann bei Iovanovits, Forschungen über den Bau etc., Nr. 23, ferner Edizione Brogi Nr. 1007, 1011 u. a. m.

[2] Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe etc. T. 25 und Edizione Brogi 1009.

würdige Uebereinstimmung im Formate mit dem Stiche Ghisis. Oder sollten wir auch hier diese unwahrscheinliche Konstruktion Geymüllers akzeptieren: Ghisi hätte seinen Stich nach einer Studie Raffaels gemacht, welche die ganze ergänzte Architektur der Oxforder Skizze enthalten hätte? Es ist meine feste Ueberzeugung, daß diese Skizze in der Geschichte der Schule von Athen keine Rolle spielen kann.[1]

Wie kam nun aber Raffael zu diesem wunderbaren Bau; er, der erst 25 jährige Künstler? Dies ist die letzte Frage, deren Beantwortung in diesem Kapitel versucht werden soll. Gebaut hatte damals Raffael noch nichts, weder in Rom, noch in Florenz. Aber darauf kommt es ja auch gar nicht an. War doch Raffaels Baukunst, wenigstens in den ersten Zeiten, immer eine mehr geniale als durch gründliche Kenntnisse solid fundamentierte. Aber zu den entlehnten Bruchteilen anderer ein wenig von dem Eigenen zu geben und die Einzelheiten zu einem Ganzen von Wohllaut, Eurhythmie und Musik zu komponieren, diese Fähigkeit hat er von Hause aus im höchsten Maße besessen und schon im Sposalizio bewährt. So wollen wir denn sehen, wie die Halle von Athen sich aus ihren einzelnen Teilen zusammenfügt. Wenn wir dabei mehr als einmal auf den Namen Bramantes stoßen, so darf das nicht verwundern. Raffael hatte sicherlich im Atelier seines Lehrers freien Zutritt, und zu solcher Gemeinschaft hatte sich ihr Freundschaftsverhältnis herausgebildet, daß er sich nicht scheute, selbst noch zu Lebzeiten Bramantes dessen Entwürfe und Skizzen ganz nach seinen Bedürfnissen zu verwenden. Und Bramante sah es gewiß auch ganz gerne, wenn sein Schüler und präsumtiver Nachfolger so getreu und verläßlich in seine Fußstapfen trat, ohne dabei gleich an ein Plagiat zu denken. So erklärt sich die häufige ganz naive Verwendung der Skizzen Bramantes durch Raffael auf das Natürlichste und Ungezwungendste.

Für den Gesamtentwurf ist es nicht schwer, das nächste Vorbild zu finden. Es ist der berühmte Plan Bramantes für St. Peter, der niemals zur Ausführung kam und dem deshalb Raffael ein bleibendes Denkmal der Pietät gesetzt hat.[2] Diesem Entwurfe hat Raffael die Idee des griechischen Kreuzes mit Tonnengewölben über den Kreuz-

---

[1] Bereits Robinson hat der Ueberzeugung Ausdruck gegeben, daß die Skizze nach dem Fresko oder nach dem Karton gezeichnet worden sei. Vergl. J. C. Robinson, A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford, 1870, pag 206. «It is most likely a reminiscence from the cartoon, or from the fresco itself, by a contemporary scholar.»

[2] Entwurf B, publiziert bei Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe etc., T. 3.

armen entnommen, ihm auch die Vierungskuppel und die Form der Mauerschrägen unter den Pendentifs (Taf. XII a und b). Das System der gekuppelten Pfeiler ist direkt aus dem Entwurfe B herübergenommen, nur hat Raffael unter die Tonnenauflager nicht Pfeiler, sondern die volle, massive Wand gesetzt. Der Grund dafür ist klar: die durchbrochenen Wände hätten die Perspektive der Ruhe beraubt. Die Oeffnung der Fassadenseite durch Eliminierung des entsprechenden Mauerteils erklärt sich genügend durch die Gewohnheiten der Florentiner Schule und Raffaels Vorliebe dafür. Auch die Frontrisaliten weisen deutlich auf den Plan des Oberbaumeisters von St. Peter zurück. Ihre besondere, mehr quadratische Form ist Raffaels Werk; hingegen weist ihre Gliederung durch Nischen — wie überhaupt deren häufige Verwendung — auf Bramante hin. Auch die Tondi der Zwickel und die Gliederung des Kuppeltambours durch dreifach gekuppelte Fenster entstammen der Kunst des Lehrers.[1] Und dem von Raffael so verehrten Tempietto di S. Pietro in Montorio mögen das System der abwechselnden Pfeiler und Nischen, die vierstufige Basis des Baues, die Beziehungen zum dorischen Stil und die Triglyphen am rückwärtigen Torbogen im besonderen entstammen, wenn so wenig individuelle Einzelheiten, wie die drei letztgenannten, überhaupt der direkten Vorläuferschaft bedürften. Doch sind der Tempietto und die Halle von Athen die bedeutendsten Erstlingswerke der reinen Hochrenaissance, was immerhin eine Vergleichung rechtfertigt. Neben den Bramanteschen Einflüssen kommen andere kaum in Betracht. Wie konnte es auch anders sein. Raffaels Bauten in den nächsten Jahren zeigen klar und eindringlich, daß er mit dem geistigen Materiale seines Meisters nach Belieben schalten und walten durfte. So gehen S. Eligio und die Capella Chigi fast ganz auf Bauideen für St. Peter zurück, die Villa Chigi ist eine Umbildung der Cancelleria und des Palazzo Giraud; auch der Palazzo Vidoni zeigt die engste Verwandtschaft mit Bramantes eigenem Hause im Borgoquartier. Wenn Raffael noch so spät von Bramante abhängig blieb und erst in den letzten Jahren seine eigenen Wege ging, wie stark muß vollends das erste Jahr ihrer Lebensgemeinschaft auf ihn gewirkt haben. Für Bramante war es sicher ein wohltuendes Gefühl, zu sehen, wie sein junger Verwandter, Landsmann und Schüler so glücklich in seine Fußstapfen trat. Neidlos konnte er seinem Schützling alle die Ideen überlassen, die ihm in

---

[1] Bezüglich des Tambours ist die bei Serlio, Libro III, T. XXXVIII abgebildete Kuppel Bramantes zum Vergleiche heranzuziehen.

solchem Uebermaße zuströmten, daß er nicht daran denken konnte, sie selber alle zu verwirklichen.

Und nun erst wird es auch klar, wie Vasari schreiben konnte, daß Bramante für die Fresken in der Camera della Segnatura die Baulichkeiten geordnet und Raffael sie in die perspektivische Darstellung übertragen habe. Vasari hatte noch keine rechten Kenntnisse von Raffaels architektonischer Tätigkeit und seinen Fähigkeiten und war daher überzeugt, daß nur Bramante die Halle von Athen entworfen haben könne; zu Konjekturen war er ja stets nur allzuleicht geneigt. Mir scheint es heute wahrscheinlicher, daß Raffael keinen besonderen Entwurf von seinem Lehrer für dieses Fresko bekam, sondern nur die vorhandenen Skizzen dazu frei benützte. Tatsächlich entstammt nicht alles dem Geiste Bramantes. Das Profil des Sockelgesimses wiederholt z. B. noch einmal — zum letzten Male — das Profil, das er bei Perugino so oft gesehen und nachher so oft verwendet hatte. Das Profil des Gebälkes über den Pilastern ist ein Degenerationsprodukt desselben Profiles, wie überhaupt bei Raffael die Profile die Neigung haben, ins Schwülstige, Ueberladene und Unklare auszuarten. Deutlich verrät er dadurch den Mangel an straffer architektonischer Schulung.[1] Auch das unschöne Abknicken der Pilaster an der Schräge der Kuppelstützen verrät den gleichen Mangel, obwohl auch eine Skizze Bramantes[2] einen ähnlich gebildeten Kuppelpfeiler zeigt. Was aber hier Flüchtigkeit ist, verrät bei Raffael mangelndes Verständnis. Auch daß er die innere Gliederung der Mauercarrées so im Unklaren läßt — es weist kein Eingang auf die so notwendigen Nebenkuppeln — zeigt den Dilettanten im Baufache; wenn auch sicherlich die Einheit der Wände der Komposition nur zum Vorteil gereicht.

Fassen wir also zusammen, was von Raffael stammt: Die Umbildung der Frontrisaliten und der Kuppelstützen, das komplizierte Profil des Gebälks über den Pilastern, die unruhige Kassettierung der Tonnen, was alles aber nicht schwer ins Gewicht fällt. Vielleicht auch der Torbogen im Hintergrund, der mir als Teil einer ungeheuren Hallenanlage erscheint, die um den Zentralbau in größerem Abstand herumzieht. Etwas Aehnliches findet sich in einem Projekte Bramantes für St. Peter (Entwurf F)[3] und für den

---

1 Und nun denke man an Bramante, diesen großen «Profilatore».

2 Studie E, bei Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe etc., T. 17.

3 Geymüller, ebendaselbst, T. 18. Auch hier münden die Kreuzarme zunächst auf den freien Platz und in einiger Entfernung erst auf die Tore des Hallenbaus, der in großem Quadrate die Kirche umzieht.

Tempietto vorgesehen, ebenso auf einem Gemälde in der vatikanischen Bibliothek.[1]

Sicher aber Raffaels Eigenstes sind die luftige freie Behandlung des ganzen Baues und die wunderbaren Proportionen, die das Werk der Schule von Athen erst zu dem machen, was es ist. Und das ist nicht wenig. Daß die perspektivische Darstellung sein Werk ist, braucht fürderhin nicht mehr bezweifelt zu werden. Daß sie es sein kann, dafür genügt die Tatsache, daß er — mit wenig mehr als 20 Jahren — den älteren und gereifteren Fra Bartolommeo in der Perspektive unterrichten konnte. Die Teile, welche die Halle zusammensetzen, mögen von Bramante stammen. Was aber das Ganze so hoch und herrlich, weiträumig und voll von Musik macht, was den Bau als würdigen Raum für eine Zusammenkunft edler Menschen erscheinen läßt, mit einem Wort: der hoheitsvolle Rhythmus und der harmonische Wohllaut entstammt sicher dem Geiste Raffaels. Und daran wollen wir festhalten, solange wenigstens, bis nicht gewichtigere Gründe uns eines Besseren belehren.

B. Die Disputa.

Die gewaltige Entfaltung von Menschenmassen im Freien gibt der Architektur wenig Spielraum und Berechtigung. Sie beschränkt sich daher auf zwei bauliche Andeutungen, die aber immerhin Interesse erwecken.

Als Gegenstück zur Landschaft der linken Seite und mit der gleichen kompositionellen Funktion betraut, d. h. um zu verhindern, daß die Köpfe der Menschen in den Himmel ragen, der den Himmlischen reserviert bleiben soll, finden wir auf der rechten Seite ein gewaltiges Bauwerk, das bisher noch nicht die gebührende Beachtung gefunden hat und sich auch in die allgemeinen Baugattungen der Renaissance nicht gut eingliedert. Am ehesten gleicht es ägyptischen Pylonen, die den Eingang der großen Tempelanlagen bilden (Taf. XII c).

Ein großer, weißer Mauerblock von riesigen Dimensionen ist der Kern des Baues. Ihm sind zwei schwere, stark vorspringende, nach oben verjüngte Pilaster vorgelegt. Fast übermächtige Gesimse lasten auf ihnen, und eine hohe rückspringende Stufe leitet zur schweren Deckplatte der Pylonen über. Da die Pilaster in ziemlichem Abstand voneinander stehen, ist die Annahme eines Tores zwischen ihnen ge-

---

[1] Bei Letarouilly et Simil, le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome. Paris 1878—1882. Tafel 23.

rechtfertigt; dadurch würde erst Sinn und Zweck in die ganze Architektur kommen. Auf der Rückseite des Mauerkerns wiederholt sich die gleiche Pilasteranlage. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Profile. Als breites Band zieht um die Schmalseiten — nach obenzu abschließend — ein fast kyklopisch derbes Profil, biegt an den Frontecken um und läuft am Pilasterkapitell tot. Das Pilasterkapitell (Taf. XII d) erinnert nur mehr ganz leise an Perugino, von dem es ja sicher seinen Ausgang genommen hat. Kymation, Platte und Echinus — nur noch oben und unten von Plättchen begrenzt — setzen es zusammen: die bei Perugino stets vorhandenen trennenden Plättchen der einzelnen Profilglieder sind bereits weggelassen. Platte und Echinus sind im Verhältnis zu dem krönenden Kymation stark in die Höhe gewachsen und lassen die Bedeutung des letzteren fast verschwinden; mit Recht, denn eine große Wellenlinie hätte der majestätischen Ruhe des Baues nur geschadet. Das ganze Gesimse ist von mächtiger Schattenwirkung.

Ein neuer Stil kündigt sich in diesem merkwürdigen Bauwerke an, ein Stil, der von allem bisherigen stark abweicht. Die gewaltigen Mauermassen, die schweren Pilaster, die derben Gesimse, die akzentuierte Schattenwirkung sind ebensoviele Symptome einer n i c h t n u r f ü r R a f f a e l n e u e n K u n s t. In der ganzen Baukunst seiner Zeit finden wir nichts Aehnliches und auch bei ihm selbst wird diese Kunst erst in mehreren Jahren ihre Reife finden. Von dem harmonischesten Bau der ganzen Hochrenaissance — in der Schule von Athen — tut Raffael als erster den Schritt in die Kunst des Barocks; nicht zaghaft und verhaltend, nein um Jahrzehnte der Baukunst seiner Zeit vorauseilend.

Um die Deutung dieses Bauwerkes haben sich einige Kunsthistoriker, wie mir scheint, erfolglos bemüht; um die architekturgeschichtliche Analyse noch niemand. So schreibt Springer[1] nur, daß im Hintergrunde «rechts die bereits aufgerichteten Quadern eines mächtigen Fundamentes (Peterskirche?) sich bemerkbar machen . . .», doch kann dem Augenscheine nach weder von Fundamenten und Quadern, noch von der Peterskirche die Rede sein. Grimm[2] sieht darin die Verherrlichung der Grundsteinlegung von Neu-St. Peter, für dessen Bau die unter Nikolaus V. begonnenen Umfassungsmauern der Tribuna Rossellinos «benützt wurden». Diese nach Condivi,

---

[1] Raffael und Michelangelo, B. I, pag. 234.
[2] Raphael, pag. 318.

Vita di Michelangelo, cap. XXVII bereits drei Braccien hoch geführten Mauern hätte Raffael für sein Fresko benützt. Aehnlich sprechen sich Crowe und Cavalcaselle aus, gleichfalls ohne irgend welche tiefe Begründung. Von den Pylonen sprechen sie als «halbbearbeiteten Mauerblöcken»[1] auch von «halbfertigen Mauern»,[2] bringen sie dann in Verbindung mit dem nachher zu erwähnenden Kirchenbau zur Linken und meinen,[3] daß hier: «Raphael, durch den Papst und Bramante veranlaßt, beabsichtigte, die nahe Vollendung des Tempels der Weltkirche anzudeuten». Doch widerlegen sie sich selbst an anderer Stelle,[4] indem sie in dem Bau rechts eine Erinnerung an das gewaltige Unternehmen des Neubaues Rossellinos sehen. Es präsentiert ihnen auf einmal diese Architektur eine Anlage, welche «die großartigen Linien von Rossellinos Plan zeigt, der die niedrige Apsis unberührt ließ, in welcher der Altar des hl. Petrus sich befand».[5]

Die Landschaft zur linken Seite des Bildes zeigt ebenfalls Architekturen, doch von viel kleineren Dimensionen. Unsere Aufmerksamkeit fesselt ein Gebäude im Zustande der Erbauung; anscheinend ein Kirchenbau, von dem wir die Außenwände des Seitenschiffs und ein Stück der Mittelschiffhochwand erblicken. Auffallend ist die Gliederung der Außenwand. Fünf Pilaster deuten vier Joche an. Links und rechts von den Pilastern — als Verstärkung der Höhenwirkung — Mauervorsprünge (Lesenen), die oben in Blendbögen übergehen. Ebenso wie der Bau zur Rechten des Freskos läßt auch dieser ohne Zwang keine Deutung zu; die allgemeine Baulust jener Zeit mag dem Deutungsbedürftigen genügen. Die Pylonen aber scheinen wie oben angedeutet nur aus kompositionellen Gründen da zu sein. Eine Beziehung zu ägyptischen Denkmälern anzunehmen, scheint mir wenigstens für jene Zeit noch verfrüht.

Nicht uninteressant ist es zu sehen, wie Raffael ursprünglich die ganze Versammlung der «Disputa» in eine etwas unklare Säulen-, Bogen- und Balustradenarchitektur hinein komponieren wollte, dann aber aus Gründen der freieren Entwicklung der Massen und der übersichtlicheren Sonderung der Irdischen und Himmlischen den Plan

---

[1] Raphael, B. II, pag. 30.
[2] ebendaselbst, B. II, pag. 31.
[3] ebendaselbst, B. II, pag. 31.
[4] ebendaselbst, B. II, pag. 193.
[5] Inwieweit diese so bestimmten Behauptungen Grimms, Crowe und Cavalcaselles, die jedoch ganz haltlos sind, von einander abhängen, weiß ich nicht; jedenfalls gewinnt ihre Anschauung durch die mehrmalige Wiederholung nicht an Richtigkeit.

fallen ließ. Die Skizze hierzu, wohl aus dem Jahre 1508, befindet sich in Windsor.[1]

C. Die Uebergabe der Dekretalen.

Da die Architektur in diesem Fresko derjenigen im Bilde der Pandektenübergabe ähnlich, überdies vollständiger ist, genügt es, bloß sie zu besprechen.

Papst Gregor IX. sitzt in einer halbkreisförmigen Nische, die beiderseitig von gekuppelten korinthischen Pilastern flankiert ist. Eine halbe Kuppel mit Rautenkassettierung geschmückt, deckt die Nische. Das Auflager der Halbkuppel biegt an der Wand um, wird am kannelierten Pilaster unterbrochen, zwischen den Pilastern fortgesetzt und vermutlich auch jenseits derselben. Das ganze Motiv der Nische zwischen gekuppelten Pilastern findet sich schon vollständig in der Schule von Athen und ist den Plänen Bramantes entnommen; in dem Entwurfe B für St. Peter z. B. ist es an den Frontvorbauten verwendet. Die Halbkuppeldekoration mit den eingestuften Rauten ist dem Tempel der Venus und Roma entnommen; hier zeigt sich vielleicht zum ersten Male der nun immer stärker werdende Einfluß der antiken Baudenkmäler. Die Verzierungen an den Stufen des Thrones sind ganz in Bramantes Mailänder Manier gehalten und erinnern z. B. auffallend an S. Maria presso S. Satiro in Mailand. Nur zwei — hier nicht ganz glücklich angewandte — Motive sind vielleicht Raffaels eigene Erfindung. Erstens die engere Verbindung der gekuppelten Pilaster am oberen Ende des Schaftes durch Wulst und Plättchen. Zweitens das Weiterlaufen des Nischengesimses zwischen den Pilastern. Erst an der Barockfassade der Gesù-Kirche (Giacomo della Porta) findet dieses die Breitendimension betonende und die Höhendimension dämpfende Motiv seine weitere Entwicklung.

Camera d' Eliodoro.

A. Die Vertreibung Heliodors.

Dieses Fresko, das in bezug auf Kompositionsmanier und Koloristik einen Markstein in Raffaels Entwicklung bedeutet, erweckt auch in baugeschichtlicher Hinsicht unser höchstes Interesse.

Die Vierung und die beginnenden Nebenschiffe eines kirchlichen Langhausbaues sind der Schauplatz der Begebenheit. Drei anscheinend tambourlose Kuppeln schließen sich an die zu vermutende Vierungs-

[1] Publ. bei Müntz, Raphaël, 2. Aufl. p. 335.

kuppel an und bilden das Mittelschiff des dreischiffigen Baues, der wiederum den Tempel zu Jerusalem vorstellt. Durch gekuppelte Pfeiler, auf denen die Tragebögen der Kuppelgewölbe ruhen, sind die Joche geschieden (Taf. XIII a). Zu beiden Seiten der gekuppelten Pfeiler steigen komposite Kolossalordnungen bis zur Höhe des Tragbogenscheitels empor und helfen das Kuppelauflager tragen. Bis in das letzte Joch läßt diese Anordnung sich verfolgen. Der Eingang in die Vierung ist ein wenig variiert. Einfache viereckige Pfeiler, denen auf der Mittelschiffseite starke Pilaster für die Tragebögen und in der Richtung der Längsachse Piedestale für die großen Säulen vorgelegt sind, vermitteln zwischen der Vierung und dem ersten Joche. Deutlich ist zwischen dem Pfeiler und dem vorgelegten Pilaster die Fuge sichtbar.

Von den Nebenschiffen sieht man nur die Umfassungsmauern des ersten Joches, die seitlich im rechten Winkel umbiegen und sich zum Querschiff erweitern. Stark vortretende Wandpilaster, Gurtbögen und eine wahrscheinlich flache Decke stellen die Verbindung mit dem Hauptschiffe her.

Prächtig hilft die Architektur der Komposition. Die drei düsteren, aber durch wenige Schlaglichter grell beleuchteten Kuppeln vermitteln die gedrückte und doch spannungsvolle Stimmung dem Beschauer. Im ersten Joche kniet der Priester vor dem Hochaltar, ein dunkler Vorhang gibt ihm das Relief, das er vor dem hellen Himmel nicht haben würde; (die nach hintenzu abschließend zu denkende Fassadenmauer fehlt dem Bau, wie häufig bei Raffael'schen Kompositionen). Die scharf beleuchteten, kräftig aufstrebenden Pfeiler- und Säulenmassen der Vierung geben dem Bilde des ruhig betenden Hohepriesters Rahmen und Zusammenfassung und führen gleichzeitig das Auge zu den großen, wieder scharf beleuchteten Gruppen zur Rechten und Linken. Diese selbst haben als Hintergrund die in tiefe Nacht getauchten Nebenschiffe des Tempels, dessen beginnende Querschiffflügel erst wieder ein harmonisches Ausklingen der starken Lichtkontraste gestatten.

Wie ganz andere Wirkungen erzielt Raffael hier als in der Schule von Athen, und doch immer die gewollte und notwendige. Der Mangel an Skulpturen und Reliefs, die in der Schule von Athen so reichlich sich finden, charakterisiert deutlich die düstere Feierlichkeit des Raumes und den Ernst der Situation. Das gleiche Mittel hat Giacomo della Porta an der Gesù-Fassade verwendet. Kein gleichmäßiges Licht durchströmt die Räume, die entweder in greller Helligkeit oder in

tiefem Schatten erscheinen; besonders in den Seitenschiffen und an den Kuppeln, wo die starkausladenden Auflager noch das ihrige dazu beitragen.

Ueber diesen Vorteilen der baulichen Anordnung für die Komposition dürfen die architektonischen Mängel nicht übersehen werden, die diesmal sehr stark hervortreten. Vor allem in der ungeschickten Verbindung der Kuppel mit den Säulen. Bei diesen kleinen Abmessungen hätten die starken Doppelpfeiler vollständig ausgereicht; die Kolossalordnung disproportioniert nur die ohnedies schon sehr ungünstigen Verhältnisse, die den Kuppeln keine rechte Entfaltung gestatten. Uebrigens verursacht die Lagerung des Kuppelgesimses über den Kapitellen sehr unschöne Untersichten, Eckbildungen im Zwickel, dessen Ueberschneidung durch die Säulen und ein sehr unruhiges Vorragen von Kapitellteilen. Aeußerst unklar ist auch die Gestaltung der gekuppelten Pfeiler, ob sie isoliert oder verbunden; ihre Verbindung mit den Säulen; die Möglichkeit von Kuppeltragbögen rechts und links vom Mittelschiff (Scheidbögen); das Anbringen von Einzelpfeilern gerade unter der Vierungskuppel; dies alles sind ebensoviele Unbestimmtheiten als Unschönheiten. Sehr unharmonisch ist die Verbindung der Vierungspfeiler mit den vorgelegten Pilastern, ganz schlimm die Fuge dazwischen.

Endlich sind manche Lichteffekte und einiges in der Perspektive nicht gut verstanden. Doch mag hiervon manches auf das Konto der Restauratoren und einiges auf das der Schülerhände gesetzt werden, die damals schon wesentliche Mithilfe leisteten.

Wie mag nun Raffael zu dieser merkwürdigen kirchlichen Anlage gekommen sein, die doch der damaligen römischen Baukunst so völlig fremd ist? Nach Crowe und Cavalcaselle[1] hätte er von Bramante «die herrlichen Zeichnungen für die Schule von Athen und den Heliodorus» bekommen. Da diese Zuweisung von ihnen weder begründet wird noch auch – wenigstens für den Heliodor — nur die leiseste Spur zu solch' apodyktischer Annahme führt, so kann jede weitere Erörterung unterbleiben. Einleuchtender ist schon Pastors[2] Deutung, der in seiner Geschichte der Päpste den Bau als Gotteshaus erwähnt, «bei welchem dem Meister der neue St. Peter vorgeschwebt haben mag». In dieser Form ist seine Meinung allerdings nicht aufrecht zu halten, denn mit Neu-St. Peter, wie er damals erstand, hat

1 B. II, pag. 197.
2 Geschichte der Päpste, III. B, 1899, pag. 866.

Raffaels Bau nichts zu tun, wohl aber mit den Entwürfen und Projekten des Jahres 1505, die von den verschiedenen Mitbewerbern für die «Templi Petri Instauracio» eingereicht wurden.

Es handelt sich hier nämlich um nichts mehr und nichts weniger als um den Plan Fra Giocondos. An der großen Konkurrenz von 1505 für St. Peter hatte auch er — als einer der gewaltigsten Architekten seiner Zeit — sich beteiligt, d. h. einen Plan für den Neubau eingereicht, der allerdings nicht die Billigung des Papstes fand. Die Pläne Bramantes hatten seine Entwürfe aus dem Felde geschlagen. Fra Giocondo scheint sich darauf mehrere Jahre lang mit der Baukunst der Alten intensiv beschäftigt zu haben, und als Frucht dieser Tätigkeit ist dann 1511 seine nachmals so geschätzte, Julius II. gewidmete Vitruv-Ausgabe erschienen. Am 1. November 1513 beginnt sein Gehalt als Architekt für St. Peter in den Rechnungen zu erscheinen, wo wir ihn uns als Stütze Bramantes zu denken haben. Vom 1. Juli 1514 datiert der Brief Raffaels an Simone Ciarla, in welchem er voll Bewunderung von der Weisheit und dem Ruhme Fra Giocondos spricht, dem er beigesellt war, um dessen Geheimnisse in der Baukunst kennen zu lernen. Es handelt sich hier sicherlich um technische Erfahrungen, denn als Konstrukteur war der Frate einer der größten Autoritäten seiner Zeit.

Am 1. August 1514 wurde er zum Oberarchitekten von St. Peter mit 400 Golddukaten Gehalt ernannt, während gleichzeitig Giuliano da Sangallo als Administrator und Coadjutor mit 300 Golddukaten jährlich angestellt wurde. Nicht völlig geklärt ist Raffaels Rolle in dieser Zeit, da er am selben Tage mit gleichen Worten wie Fra Giocondo in eine ähnliche Stellung an St. Peter eingesetzt wurde, sein Gehalt aber geringer als der Fra Giocondos und gleichhoch mit dem Giulianos war. Die Worte der hier in Betracht kommenden Stellen der Breven, die erst kürzlich von Ludwig Pastor gefunden und in seiner Geschichte der Päpste veröffentlicht worden sind,[1] lauten für Fra Giocondo: «. . . .te magistrum eius operis constituimus cum salario ducatorum quadringentum auri . . . .»; für Giuliano: «. . . .te in eius operis administrum et coadiutorem constituimus cum salario ducatorum tercentorum auri . . . .»; für Raffael[2]: «. . . .te magistrum eius operis constituimus cum salario ducatorum tercentorum auri camerae nostrae . . . .».

---

[1] IV. B. 1906, pag. 544—545.

[2] Bei Geymüller, Raffaello, pag. 104 aus den Bembi Epist. IX. 13 abgedruckt; dort in etwas veränderter Fassung, bei Pastor in der ursprünglichen Form.

Fra Giocondo war also tatsächlich zur Oberleitung berufen worden, was schon sein Gehalt anzeigt; Raffael, den man — als von Bramante empfohlen — schwerlich in eine niedrigere Stellung hineinbringen konnte, erhielt wenigstens den gleichen Titel wie der Frate, aber kleineren Gehalt. Es wäre auch nicht gut angegangen, den 30 jährigen Künstler und den 80 jährigen, bei dem jener Jüngere noch so viel lernen mußte, in gleicher Weise zu bezahlen. In dieser Beziehung steht er auf einer Stufe mit dem schon zu Lebzeiten Bramantes angestellten Giuliano.[1]

Erst nach dem Tode Fra Giocondos rückte Raffael an seine Stelle vor (1. Juli 1515).[2]

Dieser außerordentliche Dominikaner, der als Künstler wie als Gelehrter den höchsten Ruhm seiner Zeit erntete, der als Architekt, Ingenieur, Philosoph, Theolog und klassischer Philologe («trefflicher Grieche») hochgepriesen war, dieser so seltsame Typus eines echten Renaissancemenschen, der in der Kunstgeschichte noch immer nicht voll gewürdigt wird, mußte auf Raffael einen tiefen Eindruck machen; seine Erfahrungen in der Konstruktion und seine reichen Kenntnisse im Vitruv, seinen Umgang erwünscht machen. Neben Bramante ist es sicherlich Fra Giocondo, dem er die tiefsten Einblicke in das Wesen der Baukunst verdankte.

Seinem Projekte für die Peterskirche hat denn auch Raffael in dem Heliodorfresko ein Denkmal gesetzt, dem vergleichbar, das er in der Schule von Athen dem unausgeführt gebliebenen Entwurfe Bramantes für St. Peter als Zentralbau geweiht hatte. Und es ist merkwürdig genug, daß ihm nur ein Entwurf für St. Peter erhaben genug erschien, um ihn für den Salomonischen Tempel zu verwenden, als dessen Nachfolgerin sich ja die Peterskirche betrachten mochte.

Der Plan Fra Giocondos[3] hat merkwürdige Schicksale gehabt, die zu erzählen hier zu weit führen würde. Seine Verwandtschaft mit oberitalienischen Bauten, besonders mit Sta. Giustina in Padua haben

---

1 Die Darstellung dieser Verhältnisse bei Geymüller, Raffaello etc., pag. 18, bedarf nach diesen Entdeckungen Pastors der Korrektur.

2 Auf der (von Marc Anton gestochenen) Kreuzabnahme (Bartsch B. XIV, pag. 38) zeigt Raffael Neu-St. Peter im Bau, beiläufig in dem Zustande, wie er ihn von Fra Giocondo übernahm. Die großen Bögen Bramantes sind schon vollendet. Nicht auf allen Exemplaren dieses Stiches ist im Hintergrunde St. Peter zu finden. Dieses wahrscheinlich früheste Bild der im Bau begriffenen Kirche ist bisher den Historikern von St. Peter entgangen.

3 In den Uffizien in Florenz, abgebildet bei Geymüller, Entwürfe etc., T. 41.

Geymüller[1] und Burckhardt[2] mehrfach betont; doch hat seine eigentümliche Gestaltung, besonders die Verbindung des dreischiffigen Kirchenplans mit dem herumgeführten und mit Nischen geschmückten Atrium stets etwas befremdet. Der Plan trägt den von Antonio da Sangallo d. J. geschriebenen Vermerk: «Meinung und Zeichnung des Fra Giocondo für S. Pietro in Rom»[3], was Burckhardt zu der Aeußerung veranlaßte, der ganze Plan erscheine ihm «als ein Hohn des jüngeren Antonio da Sangallo, als Karikatur oberitalienischer Eigentümlichkeiten, welche dem Frate ankleben mochten».[4] Dieser Ansicht pflichtete Geymüller zwar nicht ohne weiteres bei, bezeichnete den Plan aber doch als einen «ziemlich unerklärlichen Grundriß».[5] Später sind diese beiden Forscher von ihrem harten Urteile zurückgekommen und den Schönheiten des Entwurfs gerecht geworden.

Raffael hat für sein Fresko nur das berücksichtigt, was für die Innenansicht des Tempels brauchbar ist, d. h. die drei Schiffe, die Vierung, die beginnenden Nebenschiffe. Die um den Langhausbau ziehenden Vorbauten, Vorhalle, Atrium, Kapellenreihen, die vom Innenraum aus nicht überblickt werden können, fielen weg. Auch auf Taf. XIII a sind sie daher der besseren Uebersichtlichkeit und Vergleichbarkeit halber weggelassen. Versuchen wir nun, das Gemeinsame der beiden Grundrisse festzustellen (Taf. XIII a und b). Vor allem handelt es sich in beiden Fällen um dreischiffige Langhausbauten, deren Mittelschiff etwas breiter ist als die beiden Nebenschiffe zusammen. An der Kreuzungsstelle des Mittelschiffes und des Querhauses sitzt bei Fra Giocondo die Vierungskuppel, die bei Raffael mindestens sehr wahrscheinlich ist. Die Abdeckung des Mittelschiffs erfolgt in beiden Fällen durch eine Reihe von drei Kuppeln hintereinander. Die Pfeiler sind gekuppelt, resp. als rhythmische Traveen angeordnet, bei Raffael in nur wenig engerer Stellung. Die Pfeilerformen, die Kuppeltragbögen, die Wandpilaster der Nebenbögen, deren Gurtbögen und flache Decken entsprechen einander fast vollständig. Kurz, wer ohne Voreingenommenheit die Grundrisse vergleicht, wird eine enge Verwandtschaft nicht übersehen können. Andere Pläne von gleichem oder ähnlichem Verwandtschaftsgrade lassen sich nicht nachweisen. Solange nicht zwingendere Beweise für

---

1 Geymüller, Entwürfe etc., pag. 266.
2 Geschichte der Renaissance, pag. 166 und Cicerone, 8. Aufl., B. II, 1, pag. 289.
3 «Opinione e disegnio Di fraiocõdo p. Santo pietro di roma.»
4 Geschichte der Renaissance 1878, pag. 109.
5 Zeitschrift für bildende Kunst, B. XIV, pag. 290.

einen anderen Ursprung vorliegen, dürfen wir also bei der Heliodorfreske ruhig an Fra Giocondos Plan für St. Peter denken.

Zwei Fragen sind es noch, die uns hier beschäftigen müssen: die kolossale Säulenordnung und die perspektivische Darstellung dieses für römische Verhältnisse befremdenden dreischiffigen Kuppelbaues. Hätte er eine solche Unternehmung wagen können, wenn er nicht vorher wenigstens annähernd Aehnliches in natura erblickt hätte? Zwei Kuppelbauten in Padua sind es, die für die Beantwortung der zweiten Frage hauptsächlich in Betracht kommen, und die selbst wieder in sehr engen Beziehungen zu Fra Giocondos Plan stehen: S. Antonio und Sta. Giustina. Auf die Analogien zwischen Sta. Giustina, deren Bau 1505 in Padua begonnen wurde und dem Entwurfe des Frate aus dem gleichen Jahre ist schon mehrmals hingedeutet worden, so von Geymüller, von Burckhardt und von Joseph.[1] Letzterer bezeichnet Sta. Giustina als offenbare Anlehnung in Fra Giocondos Entwurf für St. Peter; doch ist die Baugeschichte von Sta. Giustina noch nicht zur Genüge geklärt, um die Einflüsse Fra Giocondos präzisieren zu können. Jedenfalls ist Sta. Giustina auch von S. Antonio in Padua (aus dem 13. Saec.), dessen Lang- und Querhaus zwei sich kreuzende Kuppelreihen formieren, in hohem Grade abhängig. Gerade S. Antonio muß nun Raffael genau gekannt haben. In einem geistvollen Buche hat Vöge[2] zu zeigen versucht, daß Raffael das Altarwerk Donatellos in Padua gesehen, ja noch mehr, dasselbe genau studiert und danach gezeichnet habe. Das Beweismaterial Vöges ist so überwältigend, daß an der Tatsache selbst und an der Anwesenheit Raffaels in Padua kaum gezweifelt werden kann. Die Sammlung der Uffizien in Florenz bewahrt heute noch eine Skizze Raffaels nach einem der Altarreliefs in S. Antonio. Schon Robert Vischer[3] war vorher zur gleichen Ueberzeugung gekommen und auch Strzygowski[4] neigt zur Annahme, daß Raffael vor seiner römischen Zeit in Oberitalien geweilt habe.

Vöge hat es wahrscheinlich zu machen gesucht, daß der Paduaner Aufenthalt in das Jahr 1506 falle. 1505 hatte der Bau von Sta. Giustina begonnen, 1506 finden wir Fra Giocondo im Dienste der Venetianischen Republik; seine Anwesenheit in Padua war daher leicht

---

[1] Vergl. Seite 58, Anm. 5 und 6, außerdem D. Joseph, Geschichte der Architektur Italiens. Leipzig 1907, pag. 300.

[2] Wilhelm Vöge, Raffael und Donatello. 1896.

[3] Studien zur Kunstgeschichte. 1886, pag. 108 (zitiert nach Vöge, pag. 7).

[4] op. cit., pag. 25.

möglich und wird denen, die sich mit Sta. Giustina beschäftigen, noch manches zu denken geben. Raffael mag ihn in jener Zeit dort kennen gelernt haben. Jedenfalls ist des Frate Plan für St. Peter ohne S. Antonio kaum denkbar.[1] So können wir denn weiter schließen: Gab Fra Giocondos Plan Raffael die erste Anregung für die Raumdisposition im Heliodorfresko, so gab ihm S. Antonio in Padua die Möglichkeit, einen solchen Raum in perspektivischer Darstellung gut wiederzugeben.

Und nun zur Kolossalordnung unter den Kuppeln, die durch Raffael seit den Tagen der Antike zum ersten Male wieder Eingang in die Architektur fand, wenigstens in die gemalte. Doch hat Raffael dieses Motiv sicherlich nicht selber wiedergefunden. Die spätrömischen Bauten bieten nicht selten eine ähnliche Verwendung der Säulen als Kuppelträger; im Skizzenbuche Bramantinos ist manches Interessante darüber zu finden.[2] Besonders ist der Tempio doppio «dietro alla Marana» (Taf. XXVII) heranzuziehen. Bramante scheint das Motiv als Erster wieder aufgenommen zu haben; wahrscheinlich schon i. J. 1505. So in dem großen Plane (Studie D) in den Uffizien und in dem Studienblatte C im (seinerzeitigen) Besitze Geymüllers, einem der echtesten Blätter unter denen, die dem großen Baumeister zugewiesen werden.[3] Doch hat Bramante die tragenden Säulen stets paarweise vor die Kuppelpfeilerschräge gelegt und dadurch das optische Bild harmonischer gestaltet, die Konstruktion der Tragebögen nicht kompliziert. Seine Absicht mag dabei eine rein dekorative gewesen sein; vielleicht aber auch, daß er der Tragfähigkeit der in bisher unerhörter Größe auszuführenden Zwickel nicht ganz traute.[4] Die Rückseite der Studie C[5] gibt uns von seiner Hand eine Idee, wie er sich die Verbindung von Säulen und Tambourrand dachte. Doch ist er selbst von der Verwendung dieses Motives wieder abgekommen. Diese oder ähnliche Skizzen muß Raffael im Atelier des Lehrers gesehen und benützt haben. Die Verbindung der Säulen mit dem Tambour, resp. mit dem Kuppelrand ist den bramantischen Skizzen so überraschend

---

[1] Auch muß 1506 das Jahr gewesen sein, in dem Raffael mit Dürer persönlich in Padua zusammentraf; eine Tatsache, die nach allem, was wir über ihre Beziehungen wissen, kaum mehr bezweifelt werden kann. Ich denke darüber nächstens etwas ausführlicher zu sprechen.

[2] Le rovine di Roma. Studi del Bramantino. II. Edizione durch Angelo della Croce und Gius. Mongeri 1880. Hoepli.

[3] Entwürfe etc. Taf. VII, VIII, IX.

[4] «Wohl mochte es daher Bramante etwas vor diesen Zwickeln bangen!» Geymüller, Entwürfe etc. pag. 200.

[5] Geymüller, ebendaselbst, Taf. VIII.

ähnlich, daß an einen anderen Ursprung dieses Motives gar nicht gedacht werden kann. Uebrigens hat Raphael sich niemals in konstruktiven Neuerungen zu zeigen versucht, gern aber solche sofort aufgegriffen. Seine Neuerungen in der Architektur, sind stets nur in den Dekorationen, den Proportionen, den Formen zu suchen. Doch hat er das schöne Konstruktionsmotiv Bramantes nicht unverändert übernommen. Statt zwei Säulen stellt er nur eine an den Pfeiler, wodurch die Architektur nicht an Schönheit gewinnt und die Konstruktion an Klarheit, fast auch an Möglichkeit verliert. Namentlich ist ihm die harmonische Verbindung von Pfeiler und Säule nicht geglückt.

Dennoch bleibt der Ruhm Raffaels ungeschmälert, als Erster dieses Motiv der Mitwelt wieder vor Augen geführt zu haben. Eine große Verbreitung hat es nie gefunden. Geymüller hat es nur an zwei Kirchen gefunden:[1] am Dome von Carpi (begonnen 1515) und an der Barockkirche S. Domenico in Modena. Hier ist es in sehr schöner Weise verwendet, allerdings in viel späterer Zeit; am Dom von Carpi konnte ich es trotz zweimaligen Besuches nicht konstatieren.[2]

Der Kuppelbau des Heliodorfresko ist ein Zeugnis der für Raffaels Charakter so bezeichnenden Grundeigenschaften: der Verehrung und Pietät für das Große und der fortwährenden Versuche der Assimilation des Neuen. Aus diesen Eigenschaften erklärt sich die Verwendung des schönsten, aber nicht zur Ausführung gelangten Entwurfes von St. Peter in der Schule von Athen; die Wiedergabe der dem Untergange geweihten Fassade von Alt-St. Peter in dem Bilde des Borgobrandes; die Verwendung des Tempietto von S. Pietro in Montorio in den Teppichen; und endlich das ehrende Denkmal, das er dem zurückgewiesenen Plane des greisen Frate im Heliodorbilde setzte, indem er dessen Entwurf zum Tempel von Jerusalem erhob.

B. Die Messe von Bolsena.

Die Entstehung dieses Bildes fällt wahrscheinlich auch noch in das Jahr 1512. Der Architektur scheint keinerlei Erinnerung an Bekanntes zugrunde zu liegen. Sie ist äußerst phantastisch, scheint nur rein malerischen Prinzipien entsprungen zu sein und entbehrt

---

[1] Geymüller, op. cit., pag. 190.

[2] Nach Beendigung dieses Buches erhalte ich von Geymüller die briefliche Nachricht, daß er sich bezüglich des Doms von Carpi getäuscht habe; es handelt sich dort nur um Pilaster. S. Domenico in Modena dürfte also in dieser Beziehung ein Unikum sein.

jeder Art von Realität. Links und rechts eine Mauermasse, die durch schwach hervorragenden Sockel und Pilaster Form und Begrenzung in der Front erhält; nach rückwärts treten die Massen durch stufenweis rückspringende Wandgliederung immer enger zusammen, bis sie ein von vier jonischen Säulen begrenztes Joch bilden. Ueber den Säulen verkröpft sich das Gebälk; Rundbögen dienen als Verbindung der gegenüberliegenden Säulen. Die Abdeckung ist unklar, wahrscheinlich flach. Im Hintergrunde, in einiger Distanz und ohne direkte Verbindung mit dem bisher beschriebenen ein noch merkwürdigerer Bau. Im Erdgeschoß ein Tor, mit Segmentbogen überwölbt, die Segmentenden direkt in die schwachen Leisten des Gewändes übergehend. Darüber ein großes, sehr schmal und schlicht gerahmtes Fenster, die Zwickel darunter durch zwei einfache Kreise ausgefüllt. Tor und Fenster sind durch wenig vortretende, dem Bau der ganzen Höhe nach durchlaufende Lesenen in eins zusammengehalten; die Mauermasse links und rechts derselben durch eingestufte, hart aneinanderstoßende rechteckige Felder gegliedert. Der Fußboden des vorderen Gebäudes ragt hart in den Vordergrund herein und führt zu beiden Seiten mittelst Stufen nach abwärts. Der altarschrankenartige Einbau folgt mit kurzen Flügeln dem Zuge der Stufen. Voluten vermitteln zwischen dem oberen Halbrund des Einbaues und den tieferliegenden Flügeln desselben. Geymüller[1] sieht in der ganzen Anlage, namentlich in den die Gewölbe tragenden Säulen eine Erinnerung an den sog. Friedenstempel (Basilika des Maxentius), an die großen Thermensäle und an einige Skizzen Bramantes mit ähnlichem Systeme. Im großen und ganzen hat dies seine Richtigkeit, doch fehlt bei Raffael jeder Hinweis auf Kreuzgewölbe, die in den letztgenannten Bauten und Entwürfen vorhanden waren und die erst das Vorsetzen der Säulen verständlich machen.

In Oxford befindet sich eine Skizze zu diesem Fresko. Hier hat die Architektur die Apsidenform mit zwei Pilasterordnungen,[2] deren zweite einer offenen Galerie entspricht, ähnlich wie sie in verschiedenen Entwürfen für St. Peter zu finden ist. Eine Eigentümlichkeit der Freske, die sich weniger auf die bauliche Anlage als auf die allgemeine Disposition bezieht, ist die Aufstellung des Hochaltars. Von seiner normalen Stelle im Altarhause ist er ins Schiff gerückt; ähnlich auch im Heliodor. Diese Freiheit im Disponieren selbst gegenüber

---

[1] Raffaello etc., pag. 45.

[2] Laut Geymüller, op. cit. pag. 45 (Braun, No. 37). Carl Brun spricht übrigens diese Skizze Raffael ab.

uralten heiligen Traditionen zu Gunsten künstlerischer Wirkungen ist ein durchgängiges Charakteristikum in Raffaels Schaffen, das bei Beurteilung seiner Werke oft berücksichtigt werden muß.

C. Die Befreiung Petri.

Die merkwürdige Architektur des Kerkers Petri hat schon Vasaris Aufmerksamkeit und Bewunderung erregt.

Auf quadratischem Grundriß erheben sich vier gedrungene massige Pfeiler, nicht viel höher wie zwei Meter. Sie sind vorne durch einen vergitterten Rundbogen, seitlich durch gerade Sturze, hinten durch die massive Mauermasse verbunden. (Taf. XIII c.) Hinter dem Rundbogen, mit nur wenig rückspringendem Auflager, wölbt sich eine konzentrische Tonne über den Raum, der als Gefängnis zu dienen hat. Jede Spur ornamentaler Dekoration fehlt. Die Gesimse sind am ganzen Bau die gleichen: große schwere rechtwinklige Platten. Sie treten von nun an häufig in Raffaels Architekturen auf und sollen um ihrer Massigkeit und Derbheit willen künftighin mit dem Namen «kyklopische» Gesimse gekennzeichnet werden. Dreimal wiederholt sich diese Form am Pfeiler: als Basis, als Deckplatte des Sockels, und Kämpfer. Die Kämpferplatte läuft um den ganzen rechtwinklig gebrochenen Pfeiler herum und findet auch im Inneren des Kerkers ihre Fortsetzung; hingegen läuft das Deckgesims des Sockels an der äußeren Knickstelle des Pfeilers tot und bricht an der Innenseite plötzlich ab. Beachtung verdient auch die Gliederung des ohnehin schon gedrungenen Pfeilers durch drei übereinandergelagerte, eingestufte, horizontalgerichtete Rechtecke. Zwei Mauersporne laufen von den vorderen Pfeilern herab und dienen den Treppen als Geländer. Kräftige eiserne Stangen verbinden die Pfeiler, senkrechte durchkreuzen die ersteren und bilden mit ihnen ein starkes Gitter.

Vom Standpunkt der Wirkung muß diese Architektur als ein Wunderwerk betrachtet werden. Nie vorher und nie wieder ist es gelungen, die Gefängnisarchitektur zu einem so integrierenden Bestandteile einer Stimmung zu verwenden. Man vergegenwärtige sich statt dessen eine reine Renaissancearchitektur und das Bild wird sofort den Eindruck einer Heiterkeit erwecken, die mit dem Thema unverträglich ist. Jeder andere Maler seiner Zeit hätte mit der Architektur nichts anzufangen gewußt, sie wäre ihm nur ein Stein des Anstoßes geworden, für Raffaels Werk bedeutet sie die glücklichste Steigerung des Ganzen. Schon Vasari hat das gefühlt und sich darüber geäußert: «dove tanta

è l'architettura che ha tenuto in tal cosa, e tanta la discrezione nel casamento della prigione, che in vero gli altri, appresso a lui, hanno più di confusione ch'egli non ha di bellezza».[1]

Wie mit diesem Bilde die Probleme der Lichtmalerei in Italien ihren Anfang nehmen, darf auch die Architektur als Ausgangspunkt eines neuen Stiles betrachtet werden. Ein Stil des Ernstes, der Strenge, der Schroffheit. Auf dem Kupferstiche «die Pest», den Marc Anton nach dem Entwurfe Raffaels gestochen hat,[2] steht links ein massiges Bauwerk, das als Wohnung dient und sich fast wie eine Kopie des Gefängnisses Petri ausnimmt. Wieder der Rundbogen auf kyklopischen Kämpferplatten, die auf dem glatten Gewände ruhen, die Hausecke durch Pilaster gesäumt, die nur eingestufte Oblonga beleben; genau wie in den Pfeilern der Freske. Auch diesmal für die düstere Stimmung passend wie keine andere Architektur. Eine weitere Entwicklung dieses Stiles bietet der Entwurf für den Teppich «Paulus in Athen». Im Hintergrunde links vom Rundtempel[3] (im Teppiche rechts) steht ein palastartiges Gebäude. Vier glatte, viereckige Pfeiler mit kyklopischen Kämpferplatten tragen drei ungegliederte Bögen; darüber als Gurtgesimse wieder eine schwere Platte und die glatte Mauer des Obergeschosses. An der Ecke, an der die Front in die linke, mit starkem Bossenwerk versehene Seite des Hauses übergeht, sind die Bauteile (Bogen, Gurtgesimse, Oberstock) scharf abgebrochen und sichtbar, als sollte — wie in einem Lehrbuche — die Konstruktion zum Ausdruck kommen. Am besten und reinsten zeigt aber der Entwurf zu den «Marien auf der Stiege»[4] die Anwendung dieses Stils auf einen großen Palast. Ein einziger glatter Mauerblock bildet das Erdgeschoß. Nicht die leiseste Spur von Dekoration ist zu entdecken. Diese Fläche ist mit Fenstern (wahrscheinlich deren sieben) versehen: einfache rechteckige Oeffnungen, die ebenfalls jeglicher Gliederung entbehren. Dann folgt ein kyklopisches Gesimse, das den ganzen Bau umgürtet und darauf der Oberstock mit gleicher Zahl und Form der Fenster, die direkt auf das Gurtgesimse stoßen. Dieses Werk dürfte gleichzeitig oder nur wenig später wie die Teppichkartons, d. h. in den Jahren 1515—1516 entstanden sein. Im Hintergrunde des Palastes kommt ein zweites Gebäude von ganz ähnlicher Bauart zum Vorschein. Man vergegenwärtige sich den ganzen Platz

[1] Vasari, Vita di Raffaello, B. IV, pag. 343.
[2] Am bequemsten zu finden bei Müntz, 2. Aufl., pag. 610 (Bartsch XIV, pag. 314).
[3] Von dem später die Rede sein wird.
[4] Gestochen von Marc Anton, bei Müntz, 2. Aufl., pag. 550 (Bartsch XIV, pag. 51).

mit Bauten dieses Charakters besetzt und urteile dann, ob es leicht möglich ist, sich eine Oertlichkeit von wuchtigerem und düstererem Eindruck wie diese vorzustellen.

Dieser neue, nicht vor dem Jahre 1513 auftauchende Stil Raffaels, der neben seinen anderen Baumanieren einherläuft, kann — ohne Zwang — dem Renaissancestil nicht zugerechnet werden. Die Gedrungenheit der Massen, der Mangel an Gliederung und Zierformen, die Strenge, fast möchte man sagen die Abwesenheit der Profile, die ganze Massigkeit und Bewegungslosigkeit zeigen, daß die Ideale der Renaissance in Rom schon zu verblassen beginnen und man instinktiv nach etwas Neuem suchte, ohne allerdings gleich das Alte zu vergessen. Eine spätere Phase des Barockstils sucht die Richtungen der Dimensionen (Höhe, Breite, Tiefe) ausdrucksvoller zu betonen, besonders die Höhe und die Tiefe; und zwar durch Verstärkung oder Verdoppelung der entsprechenden Bauglieder. Das ganze Baubild gewinnt dadurch an Massigkeit und Bewegung. Der malerische Eindruck erfährt eine hohe Steigerung. In der «kyklopischen» Manier Raffaels hat sich nur eine Seite des Malerischen ausgebildet: das Strenge, Düstere. Von der Betonung der Dimensionen ist noch wenig zu merken. Erst bei späteren Bauten Raffaels treten sie viel stärker hervor. Die Höhenrichtung wird hier noch gar nicht akzentuiert, die Tiefenwirkung höchstens durch Fenster und Tore angedeutet, die des überleitenden Rahmens entbehren.[1] Einzig die Breite, das Horizontale wird stärker prononciert; dadurch scheinen die Bauten dieses Stils sicher und massig und bewegungslos auf dem Boden zu stehen. Durch alle diese Eigenschaften sind sie der Renaissance doch noch näher als die Bauten Michelangelos.

Noch zwei Momente verdienen Beachtung: die starke Schattenwirkung der Bauteile, namentlich der Gesimse und der Verzicht auf Reliefs und sonstige dekorative Teile, die an einem Renaissancebau nur selten oder gar nie fehlen. Zwei Momente, die schon stark zum Barockstil hinneigen, wie sich aus einem Vergleiche mit der Gesù-Fassade ergibt. Man muß sich eine ganze Stadt in diesem Stile erbaut denken, um so recht seine Unnahbarkeit und Düsterkeit zu begreifen.

Dem geistigen Ursprunge dieser Stilrichtung nachzuspüren und ähnliche strenge Richtungen in anderen Gebieten nachzuweisen und

---

[1] «Ungeformter Tiefraum» nennt es Riegl in seinem bedeutungsvollen Nachlaßbuche: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Verwandtschaften aufzudecken, wäre eine interessante Aufgabe. Gewiß steht diese merkwürdige Kunstentwicklung, die mitten in dem heiteren Treiben unter dem Regime Leo X. wie eine Vorahnung strengster Gegenreformation und Askese wirkt, nicht isoliert da. Hier kann es sich nur um die kunsthistorische Genesis dieser sonderbaren Stilrichtung handeln. Und es ist merkwürdig genug zu sehen, daß auch diesmal wieder Bramante der Schöpfer einer wenigstens geistesverwandten neuen Richtung ist. Wir meinen, seine «ultima maniera» wie sie Geymüller mehr chronologisierend als charakterisierend genannt hat.

Als Bramante von Mailand nach Rom gekommen war, ließ er seine «lombardische» Manier fahren und wandte sich viele Jahre hindurch mehr oder weniger der Antike zu. Allein dieser «Klassizismus» schien ihn doch nicht völlig zu befriedigen, denn wenige Jahre vor seinem Tode suchte er noch immer nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für seine Baugedanken. Der Palazzo di S. Biagio und sein eigenes Wohnhaus im Borgo, deren Bedeutung erst Geymüller ins rechte Licht gebracht hat, sind Zeugnisse dafür. Schon in den ersten Jahren des römischen Aufenthaltes hat Bramante viel von seiner Zierlust und Dekorationsfreudigkeit, die ihn noch stark mit der Frührenaissance verband, eingebüßt. Nach klassischen Proportionen, nach Harmonie der Masse und Teile ging sein Streben, und am Tempietto, an St. Peter, an den vatikanischen Bauten hat seine Sehnsucht Erfüllung gefunden. Doch wie die erfüllte Sehnsucht für den reifen Menschen an Reiz verliert und ihn nach neuen Zielen jagen läßt, so strebte auch Bramante über Eurhythmie und Proportionalität hinaus nach neuen Möglichkeiten in der Baukunst. Kraft des Ausdrucks, Massigkeit und Wucht der Erscheinung, Stärke und Betonung der Richtungen sind jetzt die Ziele. Mit Erdenschwere stehen nun seine Bauten auf der Erde wie nie zuvor; «nato no murato» wäre hier viel besser zu sagen als in den Anwendungen bei Vasari. Namentlich das Erdgeschoß wird stets in stärkster Rustika gehalten, als wäre es direkt dem Felsboden entwachsen. Die Zeichnung Palladios nach Bramantes Wohnhaus[1] und die ungeheueren Quaderreste des Riesenpalastes in der Via Giulia,[2] die noch heute der Wanderer fast mit Scheu betrachtet, geben deutlich Aufschluß über diese Absicht. Zugleich betonen die Lagerfugen am Palazzo di

---

[1] Von Geymüller in Chiswick Castle gefunden und publiziert im Raffaello, etc., pag. 99.

[2] ddo 1511 f.

S. Biagio, auch die fast abnorme Fassadenlänge von beinahe 100 Metern kräftig die Richtung ins Horizontale. Das Streben ins Vertikale gibt in verstärktem Maße erst das Obergeschoß, das überhaupt erst deutlich macht, daß es sich um Kunstwerke und nicht um Naturwerke handle: gekuppelte schwere Halbsäulen auf Sockeln flankieren am Wohnhause Bramantes die Fenster und tragen das Kranzgesimse; vier Türme betonen scharf die Höhenrichtung am Palazzo in der Via Giulia und ein fünfter höherer erhebt sich mitten aus der Fassade.

Am letztgenannten Bau würden diese Türme hintereinander eine starke Tiefenwirkung erzielt haben, wie es in den ersten Zeiten des Barockstils zur Regel wurde und insbesonders durch starkschattende Gesimse, stark vorspringende Fensterrahmen, Halbsäulen statt Pilaster, große, dunkle, zur Tiefe führende Giebelfenster, tiefe Quaderfugen etc. bewirkt wurde. Bramantes Wohnhaus zeigt schon vieles davon. Die Subordination des ganzen Baues unter zentrale Motive — einem der Hauptkennzeichen des vorgeschrittenen Barockstiles[1] — ist noch nicht übermäßig. Am Hause Bramantes allenfalls durch das Dominieren des Obergeschosses, das eigentlich schon das dritte ist und in den Metopen das vierte versteckt und durch den starken Rhythmus der Giebelfenster und Doppelsäulen das meiste Leben gewinnt; am Palazzo di S. Biagio durch das Dominieren des großen Frontturms. So stellen sich die Bauten der «ultima maniera» Bramantes mit ihren starken Dimensionsbetonungen, ihrer allgemeinen Schwere und Massigkeit, mit ihren Schattenwirkungen und einiger Dominierung zwar nicht als reine Erstlingsbauten des Barockstiles, aber doch als schon sehr berücksichtigungswerte Vorläufer dar. Daß am eigenen Hause Bramantes die Quader durch Gußwerk und nachheriges Fugenhauen ersetzt (imitiert) wurden, zeigt gleichfalls, daß eine neue Zeit im Herannahen begriffen war, in der das Material eine ganz andere Rolle als bisher spielte.[2] Mit Recht haben daher Geymüller,[3] Wölfflin[4] und Riegl[5] den letzten Bauten des großen Renaissancemeisters eine besondere Stellung gegenüber der Hochrenaissance angewiesen, doch erst Riegl mit der nötigen Stärke und Deutlichkeit.

---

[1] Vergl. darüber Riegl, op. cit.

[2] Allerdings konnte die Gußwerktechnik vor Bramante nicht angewendet werden, weil er selbst sie erst wieder in die Baukunst eingeführt hatte. Zum ersten Mal an den Wölbungen von Sta. Maria presso S. Satiro in Mailand.

[3] Geymüller, Raffaello etc., pag. 87.

[4] Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, 2. Aufl., München 1907, pag. 4.

[5] Alois Riegl, die Entstehung der Barockkunst in Rom, pag. 66.

Die Anfänge dieses Stiles weiter zurückzudatieren ist bisher nicht gelungen, wohl auch nicht versucht worden, doch darf ruhig angenommen werden, daß die massigen Rustikapaläste der toskanischen Frührenaissance (Palazzo Medici, Strozzi, Pitti) auf seine Entstehung und Entwicklung nicht ganz einflußlos geblieben sind. Daß Raffael diese Phase seines Lehrers mitmachte, ist selbstverständlich, er merkte vielleicht damals noch garnicht, daß man damit ganz neuen Zielen zusteuerte. Uebrigens kam sie seinen eigenen momentanen Neigungen halb und halb entgegen. Die Pylonen der Disputa dürfen, wenn auch nicht in die formelle, so doch in die geistige Verwandtschaft dieses Stils miteinbezogen werden. Eine neue Manier bedeutete für diesen sich beständig und schnell wandelnden Künstler nur eine neue Ausdrucksmöglichkeit und dieses Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ist es, das ihn mit so rasender Schnelligkeit in den wenigen Jahren seines Lebens durch alle Zeit- und Kunstwandlungen — von der Frührenaissance angefangen — hindurchtrieb, bis er mit der Transfiguration mitten im Barockstil, den er selbst schaffen half, landete.

Im Palazzo Vidoni (1515) hat sich Raffael am stärksten der neuen Richtung Bramantes angeschlossen; sogar in der Technik des Gußwerks und der eingehauenen Fugen. Ein raschblickender Beobachter mag in diesem Palaste nur eine Kopie des Wohnhauses Bramantes erblicken, allein er entbehrt nicht einer gewissen Selbständigkeit. Hat doch Raffael wenige Jahre später am Palazzo Branconio dall' Aquila, am Palazzo Pandolfini und an der Villa Madama gezeigt, daß er voll von höchster Originalität war und nur dann Motive direkt übernahm, wenn ihn irgend ein Effekt besonders reizte, der sich nicht anders als durch Benützung dieser entlehnten Motive erzielen ließ. Der mit der Befreiung Petri begründete «kyklopische Stil» in Raffaels Baukunst hat nur e i n Motiv von Bramante entlehnt: die Verwendung schwerer, einfacher Platten an Stelle von komplizierten Gesimsen. Bei Bramante finden sich die ersteren schon am Palazzo di S. Biagio und an seinem eigenen Palaste. Sonst ist in diesem Stil alles Raffaels eigenstes Werk.

Ein Entwurf Raffaels in den Uffizien zur Befreiung Petri [1] gibt uns einen deutlichen Hinweis, daß die ersten Anregungen zu dieser neuen Manier nicht einmal ganz bei Bramante, sondern mindestens

---

[1] Sehr wahrscheinlich von Raffaels eigner Hand; höchstens von einem seiner Schüler nach der Vorlage kopiert (Taf. XIV a).

eben so stark in antiken, römischen Bauten zu suchen sind. Die Stützen des Gefängnisses bestehen dort nicht aus gefelderten Pfeilern wie im Fresko, sondern aus schwerem Boßenwerk auf relativ kleinem Sockel. Durch Abstufung der Pfeiler nach rückwärts wird der Eindruck der Schwere noch verstärkt. Nun existierten damals in Rom mindestens noch zwei antike Torbauten, die ein ähnliches Gefüge zeigten: Porta maggiore und Portico al monte Celio. Jener existiert noch heute, diese ist uns wenigstens in einer Zeichnung des Giov. Ant. Dosio[1] erhalten; bei beiden Toren mag es sich um unvollendet gebliebene Bauten handeln. Wahrscheinlich hat der Portico al monte Celio[2] Raffael am stärksten beeinflußt, denn sein System der Boßenquadern zeigt die größte Verwandtschaft mit der Skizze zur Befreiung Petri. Auch Bramante mag hiervon manche Anregung für seinen Stil empfangen haben. Doch können alle diese Momente nur als «auslösende» betrachtet werden; die Grundstimmung, die zu diesem Stil hinneigen ließ, muß in beiden Künstlern schon vorhanden gewesen sein.

Daß Raffael diese Bauart nicht auf wirkliche, sondern nur auf gemalte Gebäude übertrug, kann nicht befremden. Wer wäre auch in den lustigen, lebensfrohen Tagen Leo's X. geneigt gewesen, sein Leben in solchen düsteren Palästen zu verbringen. Gebäude, wie der Palazzo Vidoni und der Palazzo di Bramante repräsentieren das äußerste Maß von Ernst und Strenge, das man der damaligen Zeit zumuten durfte. Der ungeheure, fast festungsartige Palazzo di S. Biagio wurde bezeichnender Weise stehen gelassen, bevor er noch mehr als einige Fuß dem Erdboden entwachsen war. Niemand dachte noch an Reformationen und Gegenreformationen.

Erst die Mitte des 17. Jahrhunderts brachte ein riesiges Gebäude ganz in der Nähe des Palazzo di S. Biagio,[3] in dem die kyklopische Manier Raffaels voll zum Ausdruck kommt: es ist merkwürdigerweise der unter Innozenz X erbaute Kerker.

D. Die Vertreibung Attilas und die antiken Bauten.

Die Vertreibung Attilas (ca. 1514) müßte in der vorliegenden Arbeit keine Rolle spielen, wäre sie nicht ein willkommener Anhalts-

---

[1] Vedute degl'antichi Edifizi di Roma disegnati dí Giov. Ant. Dosio; di poi incisi da Giov. Batt. de Cavalieri, 1569,

[2] «Dove la chiesa di S. Giovanni e Paolo» heißt es in dem Werke Dosios. Ich glaube, die Reste dieses Portikus in dem Unterbau des Turmes dieser Kirche zu erkennen.

[3] Heute in der Via Giulia, No. 52.

punkt zu einer archäologischen Abschweifung. Zum ersten Male tauchen hier unverkennbare Zeugnisse vom Studium antiker Baudenkmäler auf, die von da an in Raffaels Leben eine immer größere Rolle spielen. Seine «archäologische» Laufbahn, die ihm schon im nächsten Jahre (27. August 1515) zum Oberaufseher der römischen Ausgrabungen emporhob, seine Rekonstruktions- und Restaurationsversuche des alten Rom, der viel umstrittene Bericht an den Papst, die intensive Beschäftigung mit Vitruv . . . . , dies alles sind Dinge, die schon mehr als einmal geschildert worden sind und auf die hier nur nebenbei hingewiesen werden soll. An dieser Stelle kann es sich bloß um den Nachweis handeln, wie sich die antiken Bauten allmählich der Hintergründe seiner Bilder bemächtigen und wenigstens eine Zeit lang dort dominieren. Vollständig aufgegangen ist ja Raffael niemals in einer Liebhaberei; davon hat ihn schon der rastlose Drang nach Neuem ferngehalten. Aber was im Augenblicke seine Seele erfüllte, das mußte so oft wie nur irgend möglich zur Aeußerung kommen. So sind die antiken Denkmäler auf seinen Bildern zu verstehen.

Daß seine Sehnsucht nach der Baukunst des Altertums eine echte und tiefe war, beweisen Briefstellen und die Nachricht von der Entsendung von Zeichnern durch ganz Griechenland und Italien, um die Denkmäler des Altertums aufzunehmen. Doch ist von diesen Aufnahmen nichts erhalten als ein Teil der Theodosiussäule in Byzanz, in Kupfer gestochen, und mit der Aufschrift: «Basamente đ la colona đ cōstantinopolo mandato a Rafelo da urbino» versehen.[1]

Im Attilabilde erinnert mehreres an das Studium antiker Bauwerke; so das Kolosseum, das im Hintergrunde halb zerstört, sichtbar ist und die Aquädukte, die der Campagna entnommen scheinen. Den schuppengepanzerten Reiter, der der Trajanssäule entlehnt ist, und auf eine genaue Beschäftigung mit diesem Bauwerke hinweist, hat schon Vasari erwähnt. Aus dem nächsten Jahre dürfte das Bild mit der hl. Familie («la Perla», im Pradomuseum) stammen, dessen Hintergrund mit römischen Ruinen angefüllt ist. Auch die damals begonnenen Kartons für die Teppiche, sind voll von Erinnerungen an die römische Antike, so z. B. die Erblindung Elymas, die Heilung des Lahmen, Paulus in Athen und das Opfer in Lystra. Die Jungfrau mit dem Schleier im Louvre zeigt ebenfalls den ganzen linken Hintergrund mit verfallenen Bauten des römischen Altertums angefüllt.

Erst in Rom mögen auch die aus Florenz unfertig mitgebrachten

---

[1] Ant. Sal. exc. Bartsch, B. 15, pag. 57, No. 4.

Bilder: die Madonna Esterhazy, jetzt in Budapest, und die Madonna del Baldacchino (in der Gal. Pitti) ihre Hintergründe erhalten haben. In Florenz hatte Raffael der antiken Baukunst noch gänzlich ferngestanden. Säulengänge mit halb verfallenem Gebälk füllen den Hintergrund der Madonna Esterhazy; sie sind möglicherweise schon in den allerersten Jahren des römischen Aufenthaltes hineingemalt.

Einige Jahre später wahrscheinlich erst die Architektur der Madonna unter dem Baldachine. Auffallender Weise ist es bisher noch unbeachtet geblieben, daß der Hintergrund dieses Bildes einem der bedeutendsten Gebäude des Altertums entlehnt wurde. Die Madonna sitzt auf dem Throne unter einer großen Nische, die mit einer Halbkuppel eingewölbt ist. Das Halbrund der Nische, ist mit 12 schwach vorspringenden aber ganz dicht nebeneinanderstehenden korinthischen Pilastern besetzt. Ueber die Pilaster hinweg läuft das Gebälk mit dem dreiteiligen Epistil und verkröpft sich über zwei korinthischen Säulen, die in kleinem Abstand vor die Stirnen des Halbrunds gestellt sind. Das Halbrund selbst biegt unter dem schwebenden Gebälk in die Seitenwände um. Rosetten füllen die kleinen viereckigen Felder der Kuppel. Die ganze Architektur ist sicherlich der großen Nische des Pantheons, die sich dem Eingange gegenüber befindet, entlehnt. Die Verbindung mit den vorgestellten Säulen und das verkröpfte Gebälk darüber sind deutliche Hinweise auf diesen Ursprung. Daß das Pantheon (la Rotonda) ein Hauptobjekt für Raffaels Studien war (ein solches war es auch für Bramante), ist durch zwei seiner Handzeichnungen verbürgt.[1] Die eine stellt den Eingang ins Pantheon, die andere einen Teil des Innern dar, darauf auch die besagte Nische zu sehen ist.

Auch in der zweiten Serie der Arazzi, im bethlehemitischen Kindermord hat das Pantheon Verwendung gefunden und die zahlreichen Säulenportiken mit darüber lagernden Giebeln, die in Raffaels Werken und den Stichen nach solchen so häufig wiederkehren, gehen fast durchweg auf die Eingangsvorhalle des Pantheons zurück.

Auch sonst sind antik-römische Gebäude nicht selten. Im Hintergrunde der hl. Familie unter der Eiche sind die Maxentiusbasilika und wahrscheinlich auch der sog. Tempel der Minerva medica wiederholt; das von Lipphardt wieder entdeckte Porträt des Giuliano de

---

[1] In den Uffizien. Abgebildet bei Geymüller, trois dessins d'architecture inédits de Raphaël, 1870, Paris; besser bei Geymüller, Raffaello etc. pag. 17 und Entwürfe etc. Taf. 44.

Medici[1] zeigt das Grabmal Hadrians und das Bild der Psyche vor Venus[2] den Janusbogen. Auch in dem Fresko des Borgobrandes hat Raffael zwei antike Gebäude — eines mit korinthischer, das andere mit jonischer Säulenordnung — dargestellt, als wollte er zeigen, daß er in diesen beiden Hauptordnungen der Hochrenaissance ganz sattelfest sei. Crowe und Cavalcaselle[3] haben darauf hingewiesen, daß diese Säulenreihen die Tempel das Mars Ultor und des Saturns in Rom wiedergeben; so direkte allerdings nicht, wie jene Autoren meinen, sondern in ziemlich freier Nachahmung, die eben nur die großen Züge festgehalten hat.

Auch in Raffaels Bauten kehren deutliche Erinnerungen an antike Bauten wieder, was bisher wenig oder garnicht beachtet worden ist. Hier nur einige wenige Beispiele. Das Hauptgesimse der Villa Madama ist dem der Diokletiansthermen nachgebildet, was besonders auffällig der konvexe Fries und die darüber liegenden Gliederungen zeigen. Es ist zu beachten, wie eingehend sich Raffael, als er zum Barock hinzuneigen begann, mit der römischen Spätantike befaßte, die selbst schon sehr stark mit barocken Elementen durchsetzt erscheint. Die komplizierten Basen der Rundhofssäulen in der Villa Madama sind — mit einer winzigen Aenderung — den Säulen des Pantheons nachgebildet und die gleiche Gliederung zeigt das Basenfragment im Vordergrunde der hl. Familie unter der Eiche.

Deutliche Inspiration durch die Cestiuspyramide zeigt das pyramidale Grabmal des Agostino Chigi in Sta. Maria del Popolo. Seine «Entstehung lediglich dem antiquarischen Zuge der Zeit» zuzuschreiben,[4] heißt seiner historischen Bedeutung nicht ganz gerecht werden. Es ist doch auffällig genug, daß mit fortschreitender Renaissance die fortgeschrittensten Formen der antiken Baukunst immer mehr Anklang finden, besonders die Bauformen des antik-römischen Barocks und jener spätantiken Richtung, die mit Vorliebe orientalische Elemente in sich aufnahm.

Hier und in den gewundenen Säulen, die Raffael nachher öfters dargestellt hat, in den Obelisken und in der mehrfach verwendeten hundertbrüstigen Diana von Ephesus treten zum ersten Male orien-

---

[1] Seiner Zeit im Besitze der nun verstorbenen russischen Großfürstin Marie; laut Springer, Raffael und Michelangelo, B. II, pag. 97 noch vor der Mitte des J. 1516 entstanden.

[2] Aus dem zweiten Psychecyklus, der nur mehr in Stichen erhalten ist, die angeblich von Marc Anton herrühren.

[3] Raphael, B. II, pag. 200.

[4] Burckhardt, Geschichte der Renaissance, pag. 301.

talische Motive in der Baukunst der Renaissance auf. Die Barockbaukunst zeigt in der Folge den Einfluß der Dekorationsformen östlicher Herkunft in viel stärkerem Maße. Merkwürdig genug wird es immer bleiben, daß Raffael auch hierin der Bahnbrecher war, der der Entwicklung der Kunst um Jahrzehnte vorauseilte.

Camera dell' Incendio.

A. Der Borgobrand.

Die große Feuersbrunst des Jahres 847 im Borgo nuovo (mit St. Peter und den benachbarten Häusern) bildete die materielle Grundlage des Bildes. Vier Gebäude erwecken die Aufmerksamkeit des Beschauers. Erstens die zwei antiken Architekturen, welche die Wohnhäuser oder Paläste zur Linken und Rechten der Borgostraße versinnbildlichen sollen; von ihnen war schon oben die Rede. Immerhin merkwürdig genug, daß Raffael nur antik-römische Tempel gut genug erschienen, um die Borgostraße zu zieren. Der Boden der Straße und des Petersplatzes ist durch helle Trennungsstreifen in quadratische Felder geteilt, die eine Backsteinpflasterung in ährenförmiger Schichtung aufweisen (opus spicatum), wie solche in der späteren Kaiserzeit nicht selten war. Am Ende des Platzes führen zehn Stufen zu dem Vorplatze der alten Petersbasilika empor. Vor derselben, etwas nach rechts gerückt, steht ein palastartiges zweistöckiges Gebäude: die Segensloggia. Nur die beiden letztgenannten Baulichkeiten erregen hier unser Interesse (Taf. XV).

Vor allem die Kirche. Vor der Basilika selbst ist nur der obere Teil der Hauptschiff-Fassade zu sehen und der untere Teil als Außenfront des Atriums zu deuten. Hier sind drei Tore geöffnet.[1] Ihre Umrahmung, vermutlich aus Marmor, besteht aus einem glatten Bande, von Kymation und Plättchen gefolgt und über dem glatten Friese mit einem kräftig ausladenden Gesimse bekrönt. Die mittlere Pforte ist höher als die seitlichen und nach oben leicht verjüngt. Ein schwach vortretender Gurt bildet die Basis der Obermauer, die ihren Abschluß durch ein Satteldach mit Flach- und Hohlziegeln erhält. Dieser hohe Wandstreifen ist mit Mosaiken geschmückt. Eine ovale Glorie in der Mitte umschließt die Figur des thronenden Heilands, der die

[1] Wir sehen zwar nur zwei, doch gestattet uns die Symmetrie den Rückschluß auf ein drittes.

Linke auf das offene Buch des Lebens stützt und mit der Rechten den Segen spendet. Von den seitlichen Figuren sind nur die beiden zur Rechten des Heilands sichtbar; in feierlicher Haltung schreiten sie ihm entgegen mit Kronen, die sie auf den vorgehaltenen Kissen darbringen. Die über ihnen schwebenden Evangelisten - Embleme klären über die Bedeutung dieser Gestalten auf. Die äußerste Begrenzung bildet ein ornamentaler Streifen.

Ueber und hinter diesem Vorderbau die eigentliche Fassade der Peterskirche. Mit zwei übereinander befindlichen Reihen von je drei Rundbogenfenstern war die Fronte des Hauptschiffes geöffnet. Das vorliegende Atrium läßt nur die obere Reihe frei. Eine starke Kehle nimmt den flachen Giebel auf; seine Mitte ist durch ein großes Radfenster geschmückt, dessen radiale Speichen von einem mittleren Kreise ausgehen und durch Rundbogen verbunden sind. Zwei Formen fesseln insbesonders die Aufmerksamkeit: das Maßwerk der Fenster, das den Stil des 15. Jahrhunderts verrät und die Vorkehlung der Hochwand, um den Anschluß an das hervorragende Giebeldach zu erreichen; es wird später noch Gelegenheit sein, darauf zurückzukommen.

Als Raffael das Wandgemälde des Borgobrandes malte, war er am Neubau von St. Peter in leitender Stellung tätig und mußte wissen, daß auch die Fassade und der anschließende Teil des Langhauses der konstantinischen Basilika binnen kurzem fallen solle; das war wenigstens damals die allgemein herrschende Meinung und niemand dachte daran, daß die letzten Reste des ehrwürdigen Gotteshauses noch fast hundert Jahre aufrecht bleiben würden. Neben der allgemeinen Brauchbarkeit zur Charakterisierung von Ort und Situation im Bilde war es nun sicherlich auch die Pietät Raffaels, die diese dem Untergange bereits geweihte Fassade wenigstens ins Fresko hineinretten wollte. Kaum ein zweiter Hochrenaissancekünstler hätte soviel Pietät für ein mittelalterliches Denkmal gehabt und tatsächlich erscheint auch die Fassade in den Bildern aus jener Zeit nicht wieder. Nur für das Altertum war Sinn und Liebe vorhanden. Raffaels Verehrung umfaßte gleichzeitig Antike, Mittelalter und Gegenwart.

Die Untersuchung, inwieweit seine Wiedergabe der Peterskirche auf historische Treue Anspruch machen kann, ist nicht leicht. Wir sind über Alt-St. Peter schlecht orientiert und es existiert kein Spezialwerk über diesen Bau, das die ohnehin spärlichen Ergebnisse der neueren Forschung wenigstens notdürftig zusammenfaßt. Die letzte Arbeit rührt von dem verdienstvollen Jesuiten Hartmann Grisar

her, doch beschränkt sie sich auf die Kirchenfassade und ist auch nicht ganz von Irrtümern frei.[1] Er hat mit allem Nachdruck auf die Bedeutung der Grimaldi-Tasselli'schen Zeichnung im Archiv von St. Peter hingewiesen und zu zeigen versucht, wie sie für alle späteren Rekonstruktoren und Nachzeichner der Fassade von Bedeutung gewesen sei.[2] Doch irrt er, wenn er sie für die zeitlich nächste Abbildung der Front nach der Miniatur im Codex von Farfa (aus dem 11. Saec.) hält und meint, die Skizze Tassellis bilde die Grundlage für alle späteren Abbildungen der Peterskirche. Lafreris Stich, der etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt, ist wohl ein halbes Jahrhundert älter und Letarouilly[3] hat sich bei seiner Rekonstruktion der Vorderansicht von St. Peter ziemlich genau an ihn gehalten. Auch der Stich in der Kupferstichsammlung des Museums zu Basel darf hier nicht unerwähnt bleiben.[4] In der obenerwähnten Sammlung: Vedute degl' antichi Edifizi di Roma des Giov. Ant. Dosio findet sich eine Zeichnung dieses Künstlers, die ebenfalls manche Aufschlüsse über die Einzelheiten gibt.[5] Fresken aus der Zeit vor dem Abbruche der Fassade, auf denen sie dargestellt ist, und Skizzen Neu-St. Peters im Bau mit Teilen der alten Basilika sind nicht selten und müßten ebenfalls in einer künftigen Arbeit über die alte Peterskirche gründlich berücksichtigt werden.

Tatsache ist jedenfalls, daß die von Raffael gemalten Teile der Peterskirche damals noch aufrecht standen und daß er diese Teile täglich vor Augen hatte. Nicht Unkenntnis, sondern nur ästhetische Bedürfnisse könnten ihn zu Abänderungen veranlaßt haben, wenn von solchen überhaupt die Rede sein sollte.

Bei Raffael führen zehn Stufen zum Vorplatze empor, auf dem

---

1 Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Von H. Grisar S. J. In der Römischen Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Rom 1895, B. IX, pag. 237 ff.

2 Die Zeichnung ist in dem Codex Grimaldi enthalten, im Archiv das «Album» genannt. Der Codex ist bisher allen Forschern, auch Müntz, entgangen, und wurde erst von Grisar wieder aufgefunden. Jacopo Grimaldi war Anfang des 17. Jahrhunderts, als die Fassade noch stand, Archivar an St. Peter; Domenico Tasselli, Zeichner aus Lugo in der Emilia. Von letzterem rührt die Zeichnung her, von Grimaldi die Notizen. Gut reproduziert bei Grisar.

3 Paul Letarouilly et Simil. Le Vatican et la Basilique de S. Pierre. Paris 1882, Taf. IX.

4 Abgebildet bei Geymüller, Entwürfe etc., Taf. 48; nach seiner Annahme wahrscheinlich noch von 1519.

5 Grisar kennt diese Zeichnung laut eigener Aussage nur aus mündlichen Berichten und nicht aus eigener Anschauung, sonst hätte er sie sicher für seine Arbeit benützt.

Basler Stich sieben, auf den Stichen die Letarouilly (Taf. 9) gibt, finden wir abwechselnd 9, 12 oder 6 Stufen. Es scheint, daß hier alle Zeichner und Stecher weniger nach dem Augenschein als nach eigenem Gutdünken handelten; wie auch bei vielen anderen Details. Die drei Tore, ihre Anlage und ihr Verhältnis zueinander hat Raffael nach der Wirklichkeit wiederholt. Sie finden sich auf allen Zeichnungen wieder. Das Hauptportal ist stets höher als die Nebentore; auch die Rahmen und die stark ausladenden Türsturzprofile sind wenigstens im großen und ganzen dem wirklichen Bestande nachgebildet. Nur die leichte Verjüngung des Mitteltores scheint von Raffael erfunden zu sein; doch ist das Urteil hierüber nicht leicht, da anscheinend gerade an der Atriumsfront noch im 16. Jahrhundert zahlreiche Veränderungen vorgenommen wurden. So wurden z. B. die Tore mit korinthischen Säulen und Arkaden umrahmt. Es scheint, daß zur Zeit des Baseler Stiches diese Arbeiten noch nicht beendet waren und die Gerüste noch vor der Front standen, so daß der Stecher die neue Dekoration nach seiner Phantasie ergänzen mußte.[1] Verfallener Zustand und momentane partielle Restaurationen mögen überhaupt in vielen Fällen die Ursache der so abweichenden Detailwiedergaben sein. Es scheint, daß bei diesen Arbeiten auch das Dach des Vorbaus höher gelegt wurde und oberhalb der Tore drei kleine Fenster in die Wand gebrochen wurden.[2] Ob bei dieser Gelegenheit die von Raffael dargestellten Mosaiken heruntergeschlagen wurden, ist schwer zu sagen. Waren sie überhaupt jemals vorhanden? Auf Tafel VI, Fig. 1 gibt Letarouilly eine Rekonstruktion der Atriumsfassade, auf der bereits die vorgesetzten Säulen zu sehen sind; darüber Mosaiken: in der Mitte Christus in der Mandorla, darunter, scharf davon getrennt, das Lamm auf dem Hügel, links und rechts je zwei Heilige, den Inschriften zufolge Johannes, Petrus, Paulus, Andreas, und über ihnen acht fliegende Engel. Da auf dieser Rekonstruktion so vieles unrichtig ist, z. B. die Dachkonstruktion, so können auch diese Mosaiken nur mit Mißtrauen aufgenommen werden. Das Dach hat noch zur Zeit Lafreris die gleiche Beschaffenheit wie bei Raffael gezeigt: Deckung mit flachen Ziegeln und Hohlziegel über den Fugen; nur sind mittlerweile fünf Lucken ins Dach gebrochen worden, vermutlich um bisher ungebrauchte Räume nutzbar zu machen.

---

[1] Die ihm, wie sich vielfach zeigt, nicht fehlte.

[2] Vergl. den anscheinend sehr treuen Stich Lafreris («ex typis Antony Lafreri Seguani»), eine päpstliche Segensspendung auf dem Petersplatze darstellend: in der Eidg. Kupferstichsammlung des Polytechnikums in Zürich in der Mappe Marc Anton und Schule Nr. V.

Fast unverändert scheint Raffael den oberen Teil der Hauptschiff-Fassade nach dem alten Bestande wiederholt zu haben. Sie hatte drei gleichgroße Fenster nebeneinander geordnet, deren eines im Bilde durch die Segensloggia verdeckt wird.[1] Das Maßwerk hält sich treu an die Originalformen, wie die Vergleichung mit Tassellis Zeichnung zeigt. Zwei Stäbe gliedern jedes Fenster in drei Teile, die oben mit Kleeblattbögen schließen, zwischen denen zwei Kreise liegen; in das sphärische Dreieck darüber springen drei Nasen ein. Nur diese letzteren weisen die Fenster der gotischen Stilepoche zu, während sie ohne diese[2] ganz gut aus der letzten ziemlich stark eingreifenden Restauration der Fronthochwand stammen könnten, die Gregor IX. (1227—1241) vorgenommen hatte.[3] Jedenfalls stand auf den Mosaiken der Fassade noch zur Zeit ihres Abbruches Gregor IX. zur Rechten des Erlösers.

Wie noch heute an der Fassade von Sta. Maria in Aracoeli ragt der Giebel seitlich stark über die Hochwand hinaus und letztere folgt ihm in großer Kehlung. Bei Raffael können wir diese Formation nur erschließen, denn gerade das äußerste Ende des Giebels wird durch das Gesimse des antiken Gebäudes zur Linken verdeckt. Doch gestattet der untere Anfang der konkaven Wandlinie und die spezielle Dreieckform des Giebels einen sicheren Rückschluß darauf, daß Raffael sich hier genau an die Wirklichkeit gehalten habe. Unter der Spitze des Giebels von Alt-St. Peter saß eine Rosette, die Raffael als Radfenster mit 22 Speichen gibt. Es scheint, daß er hier seiner Phantasie freien Lauf gelassen hat. Lafreri und Dosio geben das Rundfenster ganz übereinstimmend als große Rosette mit 6 resp. 8 ovoiden, gegenübergestellten Blättern; dies dürfte also die wahre Form des Giebelschmuckes gewesen sein. Tasselli gibt einen frei erfundenen neunstrahligen Stern.

Das große Kreuz am Giebel der Fassade, das auf Tasselli's Ansicht den Giebel krönt, fehlt bei Raffael. Obwohl es ganz gut aus kompositionellen Gründen weggelassen sein könnte, neige ich[4] zu der

---

[1] Der Stich in der Bibliothèque Ste. Geneviève in Paris, bei Letarouilly Taf. 9, Fig. 2 (nach seiner Meinung ddo 1566 ca) gibt fünf Fenster nebeneinander; auch sonst ist dieser Stich sehr unzuverlässig.

[2] Wenn sie z. B. Raffaels Zutat wären, was immerhin möglich ist; auf Tassellis Zeichnung sind sie nicht genau erkennbar.

[3] Fontana, Templum Vaticanum etc. Rom 1694, pag. 99 modelt das Maßwerk stärker ins gotische um; ihm folgt Letarouilly, Taf. 6, und Dehio und Bezold, op. cit., Taf. 21. Letztere geben auch unrichtigerweise das Rosettenfenster in Sternform.

[4] Im Gegensatze zu Grisar.

Ansicht, daß zu Raffaels Zeiten das Kreuz nicht mehr auf der Giebelspitze war, falls diese überhaupt jemals ein Kreuz trug.[1] Ein kleines Gemälde aus dem Anfang des 17. Jahrhundert, das sich in der Unterkirche von St. Peter befindet, zeigt ebenfalls diesen Mangel und in gleicher Weise der Stich Lafreris.

Nach alledem dürfen wir sagen, daß sich Raffael sehr streng an den damals noch vorhandenen Bau gehalten hat, jedenfalls viel strenger als die meisten der anderen Nachahmer, und seine Wiedergabe im Fresko muß in jeder Geschichte der alten Peterskirche einen ehrenvollen Platz finden.

Weit mehr als Alt-St. Peter — das hier bloß unser archäologisches Interesse berührt — muß architekturgeschichtlich der Bau interessieren, den Raffael in geringem Abstande vor die Fassade des Atriums gestellt hat, derartig daß er die Hälfte der Front verbirgt. Aus seiner ganzen örtlichen Stellung und aus der Situation des Papstes heraus kann das palastartige Gebäude nur als die Segensloggia aufgefaßt werden. Wir sehen zwar nur eine Fensterachse, können uns aber mit einiger Einbildungskraft den ganzen zweigeschossigen Bau vor Augen stellen. Sonderbarerweise wurde diese Architektur in den Werken Raffaels bis heute noch niemals der ihr zukommende Platz eingeräumt, (Taf. XVI).[2]

Ein ca. drei Meter hoher, doch wuchtiger und gedrungener Sockel aus schwerster Rustika mit glatten Spiegeln nimmt die Stelle des Erdgeschosses ein; die Behandlung der Fugen zeigt, daß es kein Quaderbau, sondern ein Gußwerk ist. Nur fünf Lagen von gleicher Höhe bilden den Sockel der seinen oberen Abschluß durch ein mächtiges Kyklopengesimse mit eingemeißelter Inschrift erhält. Die größten Bossen liegen unten; in den Lagen aufsteigend werden sie immer leichter. Die vierte Lage besteht — ohne sichtbaren Grund — aus scheitrechten Bögen. Kleine Quader von gleicher Breite bilden die Kante des Sockels.

Das erste Stockwerk bildet eine scharfe Dominante, der alles andere sich widerspruchslos unterordnet. Es löst sich eigentlich in eine Reihe von Fenstern im Palladiomotiv auf; zwischen denselben und an der sichtbaren Ecke stehen schmale Pilaster toskanischer Ordnung. Die dreifach gefalzten Fensterbögen stehen ebenfalls auf

---

[1] Grisar erwähnt selbst eine ganze Anzahl Kirchen, die dieses Schmuckes entbehrten.

[2] Taf. XVI gibt eine Ergänzung des Baues ohne viel Phantasie. Die rekonstruierten Teile entstammen durchwegs raffaelischen Bauanlagen aus diesen Jahren.

toskanischen Säulen; die seitlichen Teile der Palladiofenster sind wagrecht abgedeckt mit einem niedrigen Architrave und einem glatten Fries; die äußeren Enden dieser Fensterarchitrave ruhen auf kleinen Wandpilastern gleicher Ordnung. Die Basen sind attisch-jonisch. Nur die Pilaster zwischen den Fenstern stehen unmittelbar auf dem Sockelgesimse, die Fenster selbst auf massiven Mauerbrüstungen. Gerade über die Fensterbögen hinweg läuft das Gebälk des ersten Geschosses; zweifach abgeplatteter Architrav, Metopenfries mit Tropfen, Geison mit Mutuli. Ein äußerst kräftiger Abschluß des dominierenden Stockwerks.

Vom Obergeschosse ist nur wenig zu sehen, immerhin genug, um sich eine Vorstellung davon machen zu können. Die völlig ungegliederte Wandfläche wird von Fenstern mit kräftigem, aber ganz einfach profiliertem Rahmen durchbrochen; an den unteren Ecken des Rahmens, der auf zwei kleinen Konsolen ruht, sind Ohren. Der Oberstock springt auf allen Seiten vom ersten Geschoß zurück und dieses vom Sockel.

Dies die Fassade. Von der Seitenansicht können wir gerade noch soviel wahrnehmen, um im Erdgeschoß den Sockel, im ersten Stock ein großes Fenster zu erkennen, dessen Giebel von korinthischen Säulen und darüberliegenden Gebälkstücken getragen wird; die Säulen stehen auf Sockeln, der Giebel überschneidet das Gebälk des Geschosses und ist in der Basis gebrochen (unterbrochen).

Ueber dieses Gebäude ist die merkwürdige Meinung verbreitet daß es die Segensloggia darstelle, wie sie zu Raffaels Zeit an Alt-St. Peter existierte. Von der Annahme ausgehend, daß der Künstler die Kirchenfassade mit ziemlicher Treue wiedergegeben habe, kam man zum festen Glauben, auch der Bau rechts entstamme der Wirklichkeit. So spricht Springer[1] von «den historisch treuen Bildern der Basilika und Loggia», Crowe und Cavalcaselle[2] halten den Bau für eine wahrscheinlich genaue Vorstellung der alten Loggia. Noch Pastor[3] schreibt in seiner Geschichte der Päpste gelegentlich der Bautätigkeit Alexanders VI.: «Die Loggia der Segensspendung in St. Peter ward vollendet, wie man sie in Raffaels Fresko «der Brand im Borgo»

---

[1] Raffael und Michelangelo, B. II, pag. 137.

[2] op. cit., B. II, pag. 205.

[3] Geschichte der Päpste, B. III, pag. 534; es ist zu bedauern, daß Pastors hochverdientes Werk, das auch kunsthistorisch eine wahre Fundgrube ist (ich verweise z. B. auf die neuen Dokumente über das Leben Bramantes) nicht selten solche kleine Fehler aufweist.

erblickt.» Wie in den meisten Fällen — wenn es sich um Irrtümer handelt, die durch die ganze Raffael-Literatur laufen — geht auch diese falsche Ansicht auf Passavant zurück. Mit aller Bestimmtheit hatte er die Ansicht ausgesprochen,[1] daß es sich hier um jene alte Loggia des Vatikans handle, die beim Neubau der Peterskirche zugrunde ging. Selbstverständlich kam rechts von der Front der Kirche nur die Segensloggia in Betracht; den Namen selbst hat er nicht genannt.

Die wirkliche Loggia hatte ein ganz anderes Aussehen und im Vergleich mit ihr verdient Raffaels schweres Palastgebäude kaum den Namen Loggia. Sie erhob sich unmittelbar neben der Fassade des Atriums, an die sie anstieß und gegen die sie nur um weniges vorsprang.[2] Drei offene, vierbogige Arkaden erhoben sich als drei Geschosse übereinander und die oberste war die niedrigste. Ein Zahnschnitt- (oder Konsolen-) Gesimse krönte den Bau, darüber lag ein Satteldach. Die einzelnen Bögen wurden durch Säulen voneinander geschieden, die auf Sockeln standen und Balustraden verbanden in den oberen zwei Geschossen die Sockel. Pius II. hatte den Bau begonnen und Alexander VI. ihn wahrscheinlich durch Bramante[3] vollenden lassen. Auf alten Stichen ist er öfters abgebildet, besonders deutlich bei Lafreri, aber auch in manchen Fresken des 16. Jahrhunderts so z. B. in Vasaris Bild in der Sala Regia, das die Heimkehr Gregors XI. aus Avignon darstellt, auf dem bekannten Fresko der vatikanischen Bibliothek u. a. m.

Und mit diesem luftigen Arkadenbau hat denn auch Raffaels Anlage in der Tat nichts zu tun. Schon der schwere bossierte Gußwerksockel verrät die enge Beziehung zu einer anderen Stilperiode Bramantes, jenes Meisters, der zuerst die Anwendung des Gußwerks wieder entdeckt hatte und in seinem eigenen Palaste den derben Rustikasockel in ähnlicher Weise und Form herstellte.

Raffael hatte diese Eigentümlichkeit am Palazzo Vidoni benützt, der 1515 vollendet wurde und vom gleichen Jahre datiert auch die Vollendung der Freske. Merkwürdig ist, daß im Sockelgeschosse Fenster und Tore weggelassen sind — es wäre auch zu niedrig dazu —

---

1 Passavant, op. cit., pag. 262.

2 Vergl. den alten Grundriß der Peterskirche von Alpharanus bei de Rossi, Inscriptiones Christianae.

3 Eine Andeutung darüber bei Geymüller, Entwürfe etc., pag. 112. Die ganze Frage wäre einer eingehenden Untersuchung würdig. Das Material darüber ist nicht spärlich und unsere Kenntnisse über Bramante wären vielleicht um einen ganzen Bau bereichert.

wodurch das erste Stockwerk in starker Weise dominiert. In diesem letzteren merkt man wenig von dem Ernste und der Strenge, die für den Palazzo Vidoni und den Palazzo di Bramante so charakteristisch sind. Die Heiterkeit des Palladiomotives ist Raffaels Gemütsart viel angemessener und die Alluren der ernsten Unnahbarkeit sind in seiner Kunst nur vorübergehende gewesen. Das Palladiomotiv [1] entstammt der späten Antike und findet sich z. B. schon am Diokletianspalast in Spalato. Bramante hat es öfter angewendet. Durch ihn wahrscheinlich ist es eines der Lieblingsmotive Raffaels geworden; in den Entwürfen für die Villa Madama kommt es mehrmals vor, auch am Kirchlein S. Eligio hat er es benützt, und ebenso in einer Abendmahlskomposition.[2] Ohne Frage, durch Bramante und Raffael ist diese schöne Dekorationsform in die Architektur der Hoch- und Spätrenaissance eingeführt worden.

Der überaus einfache Oberstock läßt in feiner Weise das ganze Gebäude, das sonst zu niedrig wäre, ausklingen; ein Fingerzeig dafür, daß auch am Palazzo Vidoni der Oberstock nicht unbedingt das Werk Sansimonis sein müsse, oder daß er wenigstens nach den Plänen Raffaels erbaut sein könnte. Er fällt nicht mehr aus dem allgemeinen Rahmen des Baus als der Oberstock der Segensloggia. Ob dieser als Attikageschoß oder als Kranzgesimsträger gedacht war, ist nicht zu entscheiden.

Und nun der unten durchbrochene Giebel des Seitenfensters, dessen Vorhandensein, scheint es, allen Forschern entgangen ist! Bisher war der Glaube allgemein, Michelangelo sei der Schöpfer dieser willkürlichen Form, um so mehr muß es überraschen, sie schon fast zehn Jahre vorher bei Raffael zu finden. Doch ist es fast sicher, daß Michelangelo diese Form ganz selbständig neu gefunden (oder aus der Antike, wo sie sich auch schon vorfindet, wieder aufgenommen) hat. Die Entstehung oder Wiederaufnahme solcher Motive muß also vielmehr einem «allgemeinen Zeitgeiste» zugeschrieben werden, als einem einzelnen Künstler von noch so erfinderischer und willkürlicher Eigenart. Das Motiv steht übrigens bei Raffael nicht vereinzelt da. Die schweren Sockel in seinen Palästen, das starke Dominieren eines Bauteils, dem gegenüber alles andere zurücktritt, wie z. B. der erste Stock an der Loggia della Benedizione und am Palazzo Vidoni, der

---

[1] Dreiteilige Oeffnung, deren mittlerer Teil mit einer Archivolte überwölbt ist, auf den seitlichen Teilen Architrave.

[2] Gestochen von Marc Anton. B. No. 26.

Korbbogen am Portale des letzteren,[1] die Unterdrückung alles Zierwerkes, der Widerstreit zwischen schwerem Sockelgeschoß und leichtem Stockwerk darüber an der Loggia, auch an der Tiberseite der Villa Madama, der schon früher erwähnte kyklopische Stil, die schweren und schwülstigen Formen seiner kunstgewerblichen Gegenstände, die sonderbaren Profile an der Villa Madama, die den barocksten Zeiten des antik-römischen Stils entlehnt sind, die gewundenen Säulen, die Akzentuierung der Höhenrichtung durch Verdoppelung der Stützen oder durch Verstärkung der Pilaster mittelst zweier halber Pilasterunterlagen[2] . . . dies alles sind ebensoviele Anzeichen dafür, daß die ruhige Reife-Periode der Renaissance vorbei war und die Zeit des willkürlichen Probierens und der schweren Massenwirkungen in sichtlich schnellem Herannahen begriffen war.

Von diesem Gesichtspunkte betrachtet bieten die Architekturen des Borgobrandfreskos ein merkwürdiges Bild von Raffaels Schaffen in jener Epoche: nach rückwärts gewendet, sind seine Augen stärker denn je auf die Bauten und Trümmer des klassischen Altertums gerichtet, von deren Studium er für seine architektonische Entwicklung das Höchste hofft;[3] nur ganz nebenbei und nur aus Pietät sind seine Blicke auf den ehrwürdigsten Bau der Christenheit gerichtet, der — schon zur Hälfte zerstört — dem völligen Untergange nicht mehr entrinnen konnte; doch auf den Trümmern desselben läßt er einen ganz neuen Bau entstehen, der selbst schon wieder einen Fortschritt gegenüber der modernsten Stilart, der «ultima maniera» Bramantes bedeutete und sich mit Riesenschritten jener Kunstrichtung näherte, ja sie vorbereiten half, die länger als ein Viertel-Jahrtausend den Erdball beherrschen sollte.

---

[1] Zugleich die erste Verwendung dieses Motivs in der italienischen Baukunst; bei Francia noch einige Jahre früher im Fresko der Vermählung des hl. Valerian und der hl. Cäcilie im Oratorium der hl. Cäcilie zu Bologna. Der Korbbogen am Palazzo Vidoni ist fast sicher nur einer Verlegenheit entsprungen. Für ein so breites rundbogiges Tor war der Sockel nicht ausreichend; wollte man aber die Weiträumigkeit des Tores und die Höhe des Sockels beibehalten, so blieb nur der Ausweg übrig, den Bogen zu drücken. Doch hätten sicherlich nur Wenige so leichten Herzens diese Abänderung vorgenommen.

[2] Schon an der Farnesina, im Martyrium der hl. Cäcilie, im Loggienbilde David und Bathseba.

[3] «Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei ritrovare le belle forme degli edifizi antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.» Brief an Castiglione. Cf. Bottari, Raccolta di lettere ecc., B. I, pag. 116—117.

B. Die Krönung Karls des Großen.

Von allen Bildern der Camera dell' Incendio erweckt vom architektonischen Standpunkte nur noch dieses unsere Aufmerksamkeit, und auch das nicht in sehr hohem Maße. Die Schüler Raffaels arbeiten nun sehr stark an den Fresken mit und ihre Anteile sind deutlich und unangenehm merkbar. Von den schlechten und unübersichtlichen Kompositionen braucht hier nicht die Rede zu sein. Aber auch die Architekturen werden — ganz ähnlich wie in den späteren Teppichen — wirr und konfus. Was an der Krönung Karls interessiert, ist nur die Darstellung gekuppelter Säulen mit dorischem Gebälk. Das Motiv ist ohne Frage unmittelbar Bramantes eigenem Palaste entnommen und daher der «ultima maniera» zuzurechnen. Auf die gute Benutzbarkeit dieses schweren Motives mag noch Raffael hingewiesen haben, für die ganze übrige Komposition der plumpen Architektur kann er nicht mehr verantwortlich gemacht werden.

Die Teppiche.

A. Die Heilung des Lahmen.

Manche der Teppiche zeigen überhaupt keine Architektur oder wenigstens keine, die in irgend welcher Beziehung Anspruch auf besondere Beachtung erhebt. Immermehr macht sich bei Raffael das ökonomische Prinzip geltend, auf Bauliches da, wo es entbehrlich ist, zu verzichten, um so das rein Menschliche in seinen Bildern stärker und eindringlicher wirken zu lassen.

Von jenen Teppichen, in denen die Architektur eine gewisse Rolle spielt, verdient die Heilung des Lahmen unser hauptsächliches Augenmerk. Wir blicken in die Vorhalle eines Sakralgebäudes und sehen, wie sich (im Londoner Karton)[1] an der rechten Seite des Baus eine Vorhalle von gleicher Beschaffenheit wiederholt; dies berechtigt zur Annahme, daß Raffael hier noch nach den Lieblingsgrundsätzen der Hochrenaissance den Grundriß wählte, d. h. für besonders heilige Sakralbauten nur den Zentralbau als gut genug erachtete.

Nur wenig ist von dem Kernbau, der Cella, zu sehen, aber doch genug, um daraus auf die Form des Grundrisses zu schließen (Taf. XVII a). Ohne Zweifel handelt es sich um einen Quadriprostylos, d. h. um einen quadratischen Tempel mit allseitig ausspringenden

---

[1] Abgebildet bei Müntz, Raphaël, 1886, pag. 480.

Vorhallen. Jede davon setzt sich aus vier hintereinander befindlichen Reihen von je 4 Säulen zusammen; die hinterste Reihe, hart an die Cella gesetzt, trägt das Gebälk, das aus dieser vorkragt. Dreifach gegliederte Architrave umgrenzen die Hallen und verbinden jeweilen im Sinne der Querachse die Säulen, wodurch sich die Flachdecken in drei breitgestreckte Felder gliedern. Die Tiefe des Mittelganges der Vorhalle ist durch die Cellawand geschlossen, der einzig sichtbare Nebengang dagegen mit einer Türe nach dem Innern des Tempels geöffnet, was — der Symmetrie halber — auch von den übrigen vorauszusetzen ist.[1] Dem Türrahmen sind zwei korinthische Vollsäulen vorgesetzt, über diesen Gebälkkämpfer und ein Spitzgiebel. Der Giebel stößt hart an das Gebälk über den letzten Säulen der Vorhalle, und ist unten, wenigstens zum größten Teile, durchbrochen, zwischen den Gebälkkämpfern eine eingestufte Tafel. In mehrfacher Weise zeigen sich hier barocke Elemente: im Durchbrechen des Giebels, im harten Aneinanderstoßen der Bauglieder, im starken Vorquellen, d. h. Akzentuieren des Türrahmens durch Vorsetzen von Säulen. Lehrreich ist es hier, die Entstehung des durchbrochenen Giebels zu beobachten. Das Primäre ist die Verstärkung der Höhenrichtung im Türrahmen durch Säulenvorsetzung und die dadurch notwendig gewordene Gebälkverkröpfung, die gleichzeitig eine Tiefenwirkung vermittelt. Soll diese, sowie auch die Höhenbetonung nicht abgeschwächt — im Gegenteil verstärkt — werden, so ist das Durchbrechen der Giebelbasis der einfachste Weg dazu. Das Vorziehen des Giebels auf die Verkröpfung steigert selbstverständlich die Tiefe, die Durchbrechung der Basis läßt sie sichtbar werden. Gleichzeitig wachsen die Schatten.

Mehr als alle diese Abweichungen ziehen die phantastischen Säulen der Vorhalle die Aufmerksamkeit auf sich. In vierfacher leichter Wellenlinie schrauben sich die Schäfte empor. «Gewundenen Säulen» lautet der terminus technicus; doch ihr Ursprung und ihre Entwicklung ist bis zum heutigen Tage noch immer in Dunkel gehüllt.

In vier Abschnitte oder Zonen zerfällt der Schaft der Höhe nach. Der erste und dritte Teil — von unten gerechnet — ist mit Kanneluren, der Torsion entsprechend, geschmückt. Der zweite und vierte Abschnitt ist in sehr willkürlicher Weise von Weinranken überwuchert, die reiche Früchte tragen. Putten und Vögel klettern in höchst anmutiger Weise im Laub herum. Die ersteren sind unge-

[1] Ganz ähnliche antike Anlagen mit 4 Atrien müssen damals, wenigstens in Resten, noch erhalten gewesen sein. Bramantino gibt einiges davon auf Taf. 58, 72 und 73 in der obenerwähnten Edition.

flügelt und in munterem Treiben begriffen: bald scheinen sie nach Schmetterlingen zu haschen, bald Trauben zu pflücken und auszupressen, bald sich mit dem bloßen Auf- und Absteigen im Rankenwerk der Weinreben und mit Laufen und Springen zu vergnügen. Ein äußerst bewegtes Bild, wie wir es als Säulenschmuck sonst nicht zu sehen gewohnt sind. Jeder Abschnitt beginnt unten mit einer doppelten Reihe von aufrechtgestellten Blättern, die vordere Reihe dem Akanthus mollis verwandt. Außerdem ist der erste Abschnitt vom zweiten, der dritte vom vierten durch eine gedrehte Schnur getrennt, der zweite vom dritten durch einen Astragal. Die Basis ist attisch-jonisch und reich verziert: der untere Wulst mit liegenden Ranken, der obere mit einem Lorbeerkranz; der Trochylus mit aufrechtstehenden schmalen Blättern. Die Kapitelle sind komposit und gliedern sich wie folgt: Perlstab, Rundstab, Kranz von aufrechten Blättern, gedrehte Kanneluren, Perlstab, Eierstab - Echinus und zwei kleine Voluten. Darüber der geschweifte niedrige Abakus mit Rosette.

Diese außerordentlich fesselnde Architektur, die sowohl durch ihr Schwergewicht als auch durch ihre Seltsamkeit die dargestellte Handlung völlig überwuchert, hat schon öfter die Aufmerksamkeit der Forscher erweckt. Namentlich ihr Ursprung hat schon öfter zu denken gegeben; weniger die Ursachen ihrer Wiederaufnahme durch Raffael. Passavant[1] meint, Raffael hätte die zwei Säulen vom Altar der Sakramentskapelle in St. Peter, die aus dem Tempel zu Jerusalem genommen sein sollen, verwendet; wie wir später sehen werden, eine ganz falsche Behauptung. Springer[2] will gar die «in der alten Peterskirche aufgestellten Bronzesäulen» für die Muster gehalten wissen; sie «sollten angeblich aus dem Tempel von Jerusalem stammen». Solche Bronzesäulen haben aber niemals in St. Peter existiert. Und undisputierbar will auch das Folgende erscheinen: «Die Rücksicht auf die Gewebetechnik ließ Raffael von einer stilrichtigen Säulenordnung absehen; der Klarheit und Schönheit der Komposition zu Liebe opferte er auch die Regeln der Perspektive.» Herman Grimm[3] sagt von den Säulen «sie deuten die ornamentale Ueberladung an, mit der Kirchen im Inneren beschwert zu werden pflegen»!? Viel zurückhaltender äußert sich Eugène Müntz[4], wenn er von der «belle et riche architecture» spricht, «avec les colonnes vitéennes de la basilique

[1] op. cit., pag. 244.
[2] B. II, pag. 79 in seinem Buche Raffael und Michelangelo.
[3] op. cit., pag, 404.
[4] op. cit., 2. Aufl., pag. 271.

de Saint-Pierre, provenant, d'après le tradition, du temple de Jérusalem». Manches Treffende sagt Wölfflin[1]: «Vor diesem Bilde ist immer die erste Frage, was die großen gewundenen Säulen sollen? Man hat die Hallen des Quattrocento im Kopf, durchsichtige Gebilde, und man begreift nicht, wie Raffael zu diesen Elefantenformen kam, die sich hier breit machen. Woher er das Motiv der gewundenen Säulen hat, läßt sich nachweisen; es gibt eine solche in St. Peter, die der Tradition nach vom Tempel in Jerusalem stammen sollte und die «schöne Halle» eben dieses Tempels war der Schauplatz der Heilung des Lahmen. Allein das Auffällige ist hier viel weniger die Einzelform als die Verbindung der Menschen mit der Architektur. Raffael gibt die Säulen nicht als Kulissen oder als Hintergrund, er zeigt die Leute in der Halle drin, ein Gewühl von Menschen, und er kommt dabei mit verhältnismäßig wenig Mitteln aus, weil die Säulen selbst füllen. Nun ist weiter leicht zu sehen, daß die Säulen als trennende und einrahmende Motive sehr erwünscht waren; es ging nicht mehr an, das Publikum, zu Reihen geordnet, herumstehen zu lassen wie es die Quattrocentisten taten; sollte aber ein wirkliches Volksgedränge gegeben werden, so lag die Gefahr nahe, daß die Hauptfiguren darin verloren gingen. Das ist hier vermieden und der Beschauer merkt die Wohltat einer solchen Disposition lange bevor er sich über die Mittel Rechenschaft gibt.»

Besseres kann über das Kompositionelle kaum gesagt werden. Es wäre höchstens noch auf Raffaels Darstellung Christi im Tempel zu verweisen und daran zeigen, welche Entwicklung das gleiche Kompositionsprinzip genommen hat und in wie verschiedener Weise die Architektur hier die Rolle spielt, die Gruppen und Massen zu sondern.

Wer in Italien öfters reiste, für den hat der Anblick gewundener Säulen nichts Ungewohntes und Befremdendes mehr: von der Antike bis zum Barock hat sie eigentlich kein Stil jemals entbehren müssen und alle ihre Formen und Spielarten scheinen auf die Typen des Altertums zurückzugehen. Am wichtigsten erscheinen die Säulen der Peterskirche, die an drei verschiedenen Stellen und in teilweise sehr abweichenden Typen sich finden. Die best erhaltenen sind die acht Säulen, welche von Bernini zur Zierde der Loggien (cantorie) an den großen Kuppelpfeilern verwendet wurden. Sie stammen nachweisbar aus der alten Petersbasilika.[2] Die Schäfte zeigen die Vier-

---

[1] Die klassische Kunst, pag. 106.

[2] Ungenaue Wiedergabe bei Letarouilly, Le Vatican etc., Taf. 17; etwas besser bei Mauceri, Colonne tortili in der Zeitschrift L'Arte, Jahrgang 1898, pag. 378.

teilung in gleicher Weise wie in Raffaels Teppich, die gleichen Windungsformen, Putten im Rankenwerk und gedrehte Kanneluren. Die Kapitelle sind durchweg für allseitige Ansicht gearbeitet, also Eckkapitelle, im übrigen aber nicht gleichartig. Doch kommen auch solche darunter vor, die jenen in allen Details entsprechen.

Zwei Säulen von anderer Form sind in der Sakramentskapelle zum Aufbau des Seitenaltares verwendet.[1] Im Gegensatz zu den vorgenannten acht Säulen zeigen sie eine außerordentlich starke Verjüngung nach oben und haben dreiteilige Schäfte. Nur der untere Abschnitt zeigt Torsionskanneluren, die beiden oberen sind mit Zweig- und Blattwerk übersponnen. Die kompositen Kapitelle sind sehr hoch, besonders der Teil unter den Voluten.

Eine einzelne gewundene Säule steht — von einem eisernen Gitter eingefriedet — in der Cappella della Pietà, neben der Pietà Michelangelos und auf sie hat sich die Aufmerksamkeit der Archäologen bisher vornehmlich gelenkt. Der Schaft zerfällt wieder in vier Abschnitte: der erste und dritte hat gewundene Kanneluren, der zweite Weinranken, der vierte Rankenwerk irgend einer anderen, nicht ganz genau erkennbaren Gattung. Putten sind nicht zu sehen.[2] Perlstäbe und einfache Blattreihen trennen die Abschnitte; den dritten vom vierten Teil ausnahmsweise eine gedrehte Schnur. Die Basis setzt sich aus Wulst, Trochylus, Trochylus, Wulst zusammen; der untere Wulst ist durch aufgestellte kurze, parallele Wellenlinien belebt.[3]

Aehnliche Säulen wie in St. Peter, doch kaum halb so groß finden sich nach Mauceri[4] am Hochaltar von S. Carlo in Cava (provincia romana); auf ihren Basen die Inschrift: Marmoreae columnae Salomonici Templi. Auch in Sta. Trinità dei Monti in Rom sind zwei gewundene Säulen ähnlichen Charakters zu sehen, und in Sta. Chiara zwei ebensolche Säulen, die gleichfalls vom Tempel Salomons stammen sollen.

Mauceris Zusammenstellung kann bei einer künftigen Untersuchung über diese Drehsäulen als gute Vorarbeit dienen.

[1] Abgebildet bei Mauceri, loc. cit., pag. 379.

[2] Die Säule ist übrigens wegen der engen Gittereinfriedigung nur schwierig zu studieren. Mauceri, der sie wahrscheinlich genauer als ich untersuchen konnte, will im zweiten Abschnitt Reste von drei Engeln sowie einen verstümmelten Vogel gesehen haben, und hält das ganze für eine Weinleseszene. Im vierten Abschnitt sieht er langstielige Lilien. Eine Kontrolle ist mir vorläufig nicht möglich, zumal das gewöhnliche Abbildungsmaterial hier völlig versagt. Vide Mauceri, loc. cit., pag. 378.

[3] Die ganze Höhe der Säule beträgt ca. fünf Meter.

[4] Mauceri, loc. cit., pag. 381.

Die Nachrichten über alle diese gewundenen Säulen sind ziemlich unzuverlässig und legendarisch. Fast alle werden für Reste des Salomonischen Tempels angesehen, der der Kirche des Mittelalters als heiligster Bau aus der Zeit des alten Bundes erschien; und nicht nur des Judentums allein: hatte doch dort auch Jesus Christus gelehrt und gepredigt. Daß es freilich nicht mehr das gleiche Gebäude war, daß auf den Trümmern des salomonischen Baues zu Christi Zeit schon längst andere Tempel erstanden waren . . . . . . dieses Kapitel jüdischer Archäologie ist dem Mittelalter und der Renaissance, wenn nicht unbekannt, so doch mindestens gleichgültig gewesen. Wo Salomo gebaut hatte, hatte Christus gelehrt!

Die Säule neben der Pietà Michelangelos gilt nun insbesonders als diejenige, an die sich der Erlöser lehnte, als er zum Volke predigte und die Tradition muß eine sehr alte sein. Schon 1438 ließ der Kardinal Ursinus Johannes Cajetanus die Säule mit Schutzgitter und Inschrifttafel versehen, die beide heute noch bestehen.[1] Damals hatte diese Säule noch im Querschiff der Basilika gestanden, den Schranken des Hauptaltars gegenüber, gerade vor dem Pfeiler, mit dem die rechte Seite des Mittelschiffs an das Querschiff stieß; und sie war hier in höchster Verehrung gehalten. An dieser Stelle zeigt sie auch des Tiberius Alpharanus Plan von Alt-St. Peter[2] und wieder so Cancellieri, der ihn «pluribus locis emendata ac variis accessionibus locupleta» in seinem großen Werke über die Peterskirche herausgab.[3] In der Erklärung hat er sie als: columna sancta una ex 12. e Salomonis Templo[4] bezeichnet.

Nicht so genau sind wir über die anderen 10 gewundenen Säulen (8 + 2) der Peterskirche orientiert. Schon die Verschiedenheit der Typen und die Zehnzahl macht stutzig. Daß die acht Säulen an den Kuppelpfeilern den Schranken des Hochaltars in Alt-St. Peter angehörten, unterliegt zwar keinem Zweifel, unklarer ist schon die ehemalige Stellung der zwei Säulen in der Sakramentskapelle. Auf den älteren Plänen der Peterskirche, die zum größten Teil aus dem

---

[1] Die Inschrift lautet: Haec est illa Columna, in qua D. N. J. appodiatus dum Populo predicabat, et Deo Patri preces in Templo effundebat, adhaerendo stabat, quae una cum aliis XI. his circumstantibus de Salomonis Templo in triumphum hujus Bas. hic locata fuit, Daemones expellit, ab immundis spiritibus vexatos, liberos reddit et multa miracula quotidie facit, per Rev. P. et D. Card. de Ursinis ornata, anno D. MCCCCXXXVIII.

[2] Von 1590. Ediert bei De Rossi, Inscriptiones Christianea Urbis Romae. Romae 1888, pag. 229.

[3] Cancellieri, De secretariis Basilicae Vaticanae, B. III.

[4] op. cit. Tom IV. pag. 1830.

des Alpharanus schöpfen, setzen sich die Chorschranken aus 12 Säulen zusammen, je sechs in zwei hintereinanderstehenden Reihen geordnet. Inwieweit aber gehen diese Pläne auf alte Aufnahmen zurück?

Cancellieri[1] spricht ebenfalls von: «Duodecim Columnae elegantissimae, frontem majoris Altaris complectentes, et Sancta Sanctorum constituentes», die sich vor der Confessio B. Petri befanden. Doch geht auch diese Angabe wahrscheinlich nur auf Alfarano zurück.[2] In dem Bilde der Schenkung Konstantins (in der 4. Camera Raffaels) ziehen die Schranken um drei Seiten des Hochaltars herum, jedoch nicht in doppelter Reihe. Die Zahl der Säulen ist acht oder zehn; die genaue Angabe unmöglich, weil die seitlichen Teile verdeckt sind. Ihr Typus ist der gleiche wie der der Säulen an den Kuppelpfeilern; daß also die Freistützen der Chorschranken an den Kuppelpfeilern Verwendung gefunden hatten, ist zweifellos. Fraglich ist nur der Ursprung der zwei Säulen in der Sakramentskapelle. Hatten sie auch zu diesen Schranken gehört? Die Frage ist noch offen, auch noch nicht einmal ernstlich erwogen worden und harrt einer genauen Untersuchung. Und wenn 12 Stützen zu den Schranken gehörten, wohin sind die jetzt fehlenden gekommen?

Welche Rolle spielten nun aber diese 11 Säulen vor ihrer Verwendung in der alten Peterskirche, für die sie ja sicherlich nicht angefertigt wurden? Schon in früheren Jahrhunderten hat diese Frage manchen Schriftsteller über die Peterskirche beschäftigt, ohne daß irgend einer zu einer bestimmten Antwort gekommen wäre. Jedenfalls sind es Spolien aus antiken Bauten, die Sylvester I. (314—335) zu diesen Schranken verwendete. Die Tradition ließ sie durch Kaiser Konstantin aus dem Tempel Salomons bringen, doch wurde diese Tradition bereits frühzeitig angefochten. Cancellieri[3] selbst nennt schon verschiedene Autoren, die teils den Trajanischen Apollotempel,

---

[1] Tom. IV, pag. 1830.

[2] In den Rekonstruktionen der alten Peterskirche bei Letarouilly, op. cit., Taf. 2 und 3 fehlen diese Altarschranken merkwürdigerweise vollständig.

[3] Op. cit. pag. 1312: «Ejus autem loco, in parvulo Cellae Cubicolo, una e XII Columnis vitineis, seu striis ad modum vitis retortis, olim ante Aram principem Bas. Vat. a Sylvestro P. erectis, colocata fuit. Hanc Mallius, Vegius, Panvinius, Turrigius, Severanus, Ciampinus e Dianae Ephesinae, seu Trajano Apollinis Templo, una cum ceteris a Constantino M. translatam; alii vero e Salomonis Templo advectam credunt. Hanc Columnam Sanctam appellare eamque Fideles magna prosequi solent veneratione.» Doch irrt Cancellieri sicherlich, wenn er die eigentliche Christussäule in der Pietàkapelle als eine der 12 Säulen der Altarschranken betrachtet und widerspricht seinen eigenen Angaben, a. a. O., die diese Säule ganz richtig den Altarschranken gegenüber plazieren.

teils den Tempel der ephesischen Diana für die Herkunftsorte gehalten wissen wollten.

Unter den lebenden Kunsthistorikern polemisiert Erwin Wurz[1] neuerdings gegen die Tradition. Namentlich der Hinweis auf die Figurenfeindlichkeit der Juden ist nicht ganz stichhaltig; in der Kaiserzeit hatten die Juden manche römische Sitte angenommen und was zwar im Allerheiligsten nicht gut denkbar war, war doch in den Vorhallen möglich. Immerhin möchte ich nicht die Tradition verfechten, doch mag ihr vielleicht einige Wahrheit zu Grunde liegen. Der Barockstil der spät-römischen Antike hat verschiedene Seltsamkeiten in den architektonischen Formen gezeugt, die von der Barockzeit des 16. und 17. Jahrhunderts mit Begeisterung wieder aufgenommen wurden. Die meisten dieser schweren und schwülstigen Motive haben im Oriente ihren Ursprung genommen, wo der römisch-hellenistische Stil überhaupt eine ganz eigenartige Entwicklung eingeschlagen hat. Diese merkwürdigen Dekadenzformen haben bisher nicht die gebührende Beachtung gefunden, doch ist es nicht mehr zu bezweifeln, daß Syrien eines der Hauptursprungsländer solcher Stilwandlung ist.[2] Leicht mag die Tradition auf einen Import solcher Spolien aus östlichen Provinzen zurückgehen; die spezielle Ursprungsstadt war ja vorerst dem Volke, das erst später an diese Legende glauben sollte, ziemlich gleichgültig. Das Wissen, daß diese Säulen irgend woher aus dem Osten kamen, blieb wohl lebendig. Als die Reliquienkulte begannen, was war einfacher als den Spolien heiligen Ursprung zu vindizieren. Und was war aber verehrungswürdiger als der Tempel Salomos?

Nichtsdestoweniger wäre es trotz der Tradition möglich, daß die Säulen dem spät-römischen Kunstgewerbe entstammen, das ja gleichfalls von orientalischen Einflüssen infiziert war. Allein die Einmütigkeit der Ueberlieferung an verschiedenen Orten bei ähnlichen Dekorationsformen gibt doch ein wenig zu denken. Bis auf Weiteres können wir also in diesen Spolien Importe aus dem Osten des Mittelmeergebietes sehen.[3]

---

[1] Erwin Wurz, Plastische Dekoration des Stützwerkes, Straßburg, 1906, pag. 91. Wurz läßt irrtümlicherweise von diesen Säulen nicht die Chorschranken, sondern das Ciborium der alten Peterskirche getragen werden, doch findet sich hierüber nirgends eine Andeutung in den Quellen. Im Gegenteil.

[2] Vergl. das Kapitel: Römischer Barockstil in Sybels Weltgeschichte der Kunst im Altertum, Marburg, 1903.

[3] Prof. Zemp, dem ich manche mündliche Anregung verdanke, neigt der gleichen Ansicht zu. Ebenso Wurz, pag. 91.

Die Pietät für diese ehrwürdigen Zeugnisse einer alten Tradition ist sicherlich nicht der alleinige Beweggrund Raffaels zur Aufnahme dieses seltsamen Motives in seine Teppichkomposition und andere seiner Kompositionen gewesen. In dem Bilde der Heilung des Lahmen scheint dies noch plausibel, spielt doch die Szene, wie die Hl. Schrift selbst erzählt, an der Pforte des Tempels zu Jerusalem, die genannt wird «die Schöne». Lag es da nicht nahe, die traditionellen Reste dieses Tempels als Vorbild zu nehmen! Raffael hatte vorher schon öfters den Tempel zu Jerusalem darzustellen gehabt, aber wie weit war er stets von solch massigen und schwer bewegten «Elefantenformen» entfernt gewesen. Man denke an den Tempel im Sposalizio mit seinem schlanken, zartgliedrigen Aufbau, an die wachsende Schwere im Heliodorbilde und nun diese plumpen, unförmigen und doch um ihrer Geistesrichtung willen so anziehenden Gebilde. Hätte Raffael dieses Motiv vereinzelt, zufällig, vielleicht nur um seiner Sonderbarkeit oder Kuriosität willen verwendet, wie dies z. B. schon vor ihm von Jean Fouquet geschah, so könnten keine weittragenden Schlüsse daraus gezogen werden.[1] Tatsächlich ist es aber von nun an eines seiner Lieblingsmotive geworden. In der zweiten Teppichserie, zu der zum großen Teile noch Vorzeichnungen Raffaels benützt worden sind, findet es sich wieder. In der Schenkung Konstantins bilden die gewundenen Säulen die Altarschranken der Basilika; auch hier Putten im Rankenwerk. Ganz ähnliche Säulen bilden den Portikus des Tempels in seinem nicht mehr erhaltenen Entwurfe der Darstellung Mariae, den uns jedoch Joh. Anton Brixiensis[2] in einem Stiche überliefert hat. Vier Abschnitte setzen den Schaft zusammen. Der erste und dritte mit gedrehten Kanneluren, der zweite und vierte mit Putten im Rankenwerk. Ein anderer Entwurf[3] gibt die Vermählung Mariae, diese ganze Szene eingefaßt von zwei gewundenen Säulen;

---

1 Auf zwei Miniaturen seines berühmten Gebetbuches: Sposalizio und Pompejus im Allerheiligsten des Tempels von Jerusalem. Im Sposalizio stehen zwei stark verjüngte Säulen, Templum Salomonis überschrieben, denen von St. Peter ziemlich ähnlich; jedoch aus mindestens sechs Abschnitten bestehend. Der zweite, vierte und sechste Abschnitt mit Torsionskanneluren, der dritte mit Putten ohne Ranken, der fünfte mit Putten in höchst spärlichem Rankenwerk. Im Pompejusbilde (pag. 213) gibt er Altarschranken, seitlich und hinter dem Allerheiligsten des Tempels herumlaufend. Gebälk ähnlich wie in der Schenkung Konstantins verbindet die acht gewundenen Säulen der Altarschranken. Mindestens fünf Abschnitte am Schaft, der nicht in seiner ganzen Länge sichtbar ist; das Rankenwerk etwas reichlicher. Fouquet dürfte der erste sein, der diese Säulen, wenn auch nur ganz vorübergehend, wieder aufgegriffen hat.

2 Bartsch, XIII, pag. 319.

3 Von Giulio Sannuti in der Mitte des 16. Saec. gestochen.

das Rankenwerk ohne Putten. Auch die Schule Raffaels hat die gewundenen Säulen benützt. So Giulio Romano in seiner «Ehebrecherin», die Diana Ghisi gestochen hat (Bartsch XV, pag. 434), und am Bau des Reithofes im Palazzo ducale von Mantua; hier zum ersten Male an einem wirklichen Bauwerke verwendet.

In welchem der drei Typen in St. Peter Raffaels sein spezielles Vorbild sah, ist nicht schwer nachzuweisen. Die Säulen der Sakramentskapelle scheiden hier ganz aus. Die Christussäule hat ein anderes Kapitell und entbehrt des deutlich erkennbaren Puttenschmucks. So bleiben nur die acht Säulen an den Kuppelpfeilern und da finden sich denn tatsächlich Exemplare vor, in allen Details so mit den Säulen im Teppichbilde übereinstimmend, daß sie ohne Abänderung direkt als Vorbilder verwendet werden konnten.

Mit dem Ende der Schule Raffaels sind die gewundenen Säulen nicht aus der Kunstgeschichte verschwunden. Mit Paolo Veronese halten sie in der Profanmalerei Venedigs[1] ihren glänzenden Einzug. Von da an werden sie aus der Kunst und aus dem Kunstgewerbe des Barockstils nicht wieder verschwinden.

Daß gerade Raffael sie zum erstenmal mit Bewußtsein als starkes, dekoratives Element in die Kunst eingeführt hat, ist ein Faktum von höchster Merkwürdigkeit. Diese Säulen sind gewissermaßen ein Symbol für eine neue Zeit, die es müde geworden ist, mit alten Worten zu sprechen und nach neuen Sensationen sucht. Neue Ausdrucksmittel werden für neue Empfindungen benötigt. Gute Proportionen und struktive Logik sind für die Kunst der Renaissance charakteristisch gewesen. Von solchen Erwägungen kann hier nicht mehr die Rede sein: vom Standpunkte struktiver Konsequenz betrachtet sind solche Gebilde ein Unsinn. Nur als Ausdruck des Geistes und der Schwere, der Massigkeit, der Willkürlichkeit . . . . eines ungeordneten chaotischen Geistes, der nach einer neuen eigenen Sprache ringt, erwecken sie unser Interesse; dies aber gewiß in starkem Maße. Und es ist auch ein ganz merkwürdiges Zusammentreffen, daß gerade Raffael, dessen Temperament jeder starren konstruktiven Logik abhold war, diese Säulen für die Baukunst erobert hat. Er hat sie sich aus einer Zeit geholt, die vielleicht die gleichen Wirrnisse und Gährungen durchmachen mußte, wie die werdende Barockkunst. Künftige Kunstforscher werden alle diese Zusammenhänge schöner und beziehungsreicher darlegen können; hier muß die Andeutung genügen.

---

[1] Triumph der Venezia im Dogenpalaste.

Bei Veronese, vielleicht bei Giulio Romano, jedenfalls aber später an Raffaels Teppichen, die er mit großer Liebe studierte,[1] muß Rubens dieses Motiv, das er selbst dann gerne verwendete, kennen und schätzen gelernt haben. Auf seiner ewigen Suche nach kraftvollen und wuchtigen Ausdrucksmitteln muß diese Säulenform einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht haben. All' das Wulstige und Ausschweifende derselben hat er natürlich noch ins Uebermaß gesteigert.

Schließlich feiern diese Säulen in Berninis Kunst die höchsten Triumphe. An der gleichen Stelle, wo sich in der alten Peterskirche vor der Confessio B. Petri die gewundenen Säulen der Altarschranken erhoben hatten, erblicken wir heute sein Tabernakelungetüm.[2] Berninis Tat ist somit keine bahnbrechende gewesen; er hat mehr oder weniger das Bestehende wiederholt. Doch durch sein Werk jedenfalls bleibt dem Besucher der Peterskirche das Motiv der gewundenen Säule unvergeßlich; ob in gutem oder schlechtem Sinne, dies zu untersuchen ist hier nicht unsere Aufgabe.

B. Paulus in Athen.

Nachdem das Gebäude rechts vom Rundtempel bereits in einem früheren Kapitel seine Besprechung gefunden hat, die Arkaden im Mittelgrund aber keinerlei selbständigen Wert besitzen,[3] so erübrigt nur noch eine kurze Erwähnung des Rundtempels auf dem Areopage selbst.

Seine Verwandtschaft mit Bramantes Tempietto ist schon öfter hervorgehoben worden. Namentlich die Erdgeschosse entsprechen einander fast völlig und ihre Grundrisse (Taf. XVII b) sind nur schwer

---

[1] Sowohl zum Schmucke der Sixtinischen Kapelle als auch zur Dekoration des Petersplatzes, am Fronleichnamfeste sind damals diese Teppiche verwendet worden und müssen, — in ihrer ursprünglichen Farbenfrische — dadurch noch einen ganz anderen Eindruck gemacht haben wie heute. Vergl. Pastor, op. cit., B. IV, pag. 502.

[2] Bernini hat sich dabei völlig an die dreiteiligen, sich verjüngenden Säulen in der jetzigen Sakramentskapelle gehalten und nur die Putten den anderen Säulen entlehnt; alle anderen Meinungen beruhen auf Irrtümern.

[3] Grimm möchte durch sie allerdings eine interessante archäologische Beziehung zwischen dem Areopag in Athen und dem Forum in Rom herausfinden (die Vulgata übersetzt nämlich Areopag mit Forum) und schreibt in seinem Raphaelbuche, pag. 410: »Raphael läßt unter den den athenischen Marktplatz umgebenden Gebäuden links in mächtiger Architektur das das römische Forum abschließende Colosseum aufsteigen.« Das Ganze ist selbstverständlich nur ein phantasievoller Irrtum Grimms.

zu unterscheiden: hier wie dort ein zentraler Kern mit vielsäuligem Umgang auf gemeinsamer Sockelbank, mit vier Türen, die den zwei Hauptachsen entsprechen. In beiden Fällen finden wir den dorischen Stil,[1] der — vereinzelte Anwendungen vorher nicht gerechnet — erst von Bramante und Raffael in die Baukunst der Renaissance eingeführt worden ist; vermutlich um seiner größeren Strenge willen. Auch das schöne System der wechselnden Pilaster und Nischen und die Besetzung der Nischenwölbung mit Muscheln hatte Bramante bereits an seinem Tempietto verwendet.[2] So identisch die Erdgeschosse scheinen, so verschieden ist die Bekrönung. Am Tempietto noch ein ganzes Stockwerk, darüber die Kuppel, bei Raffael nur ein niedriger, fensterloser Tambour unter der Kuppel. Die Balustraden über dem Umgang bei Bramante als echte Renaissance-Dockenbalustrade, bei Raffael ein zaunartiges Geländer. Die Türen haben Giebelbedachung, die in der römischen Zeit Raffaels Lieblingsform war.

Im großen und ganzen hat dieser Zentralbau mit der Antike nichts zu tun, obwohl manches Motiv ihr entnommen scheint. In Wirklichkeit geht das meiste auf Bramante zurück. Und es ist eine Verkehrung der Tatsachen, wenn Crowe und Cavalcaselle[3] in dieser Anlage das offenbare Abbild jenes antiken Baues sehen, nach dem Bramante einst dem Tempietto im Hofe von S. Pietro in Montorio geschaffen haben sollte.

C. Das Opfer in Lystra.

Die Schönheit und Wohlproportioniertheit der Komposition muß den Gedanken an Schülerhände abweisen. Die Bauten geben uns einen guten Begriff davon, wie die Renaissancisten ein antikes Straßenbild sich vorstellten. Der Rundtempel lenkt am stärksten die Aufmerksamkeit auf sich. Diesmal entbehrt er des Umganges; dafür ist die Außenwand der Cella mit einem gedrängten System von halbrunden Nischen und korinthischen Pilastern gegliedert. Darüber läuft das Gebälk hinweg, dessen Fries ein Ornament von Laubgewinden ziert. Gegen das Untergeschoß rückspringend trägt ein glatter Tambour die Kuppel. Die Balustrade ist dem Tempietto entnommen, die Nischen haben ähnliche Muschelverzierung wie der vorher erwähnte Rundtempel.

Für den Grundriß sind Vorbilder aus der Antike leicht zu finden.[4]

---

[1] wie er eben damals verstanden wurde.

[2] Im provisorischen Chore der Peterskirche hat Bramante dieses Motiv in großem Maßstabe originell und neuartig benützt.

[3] op. cit., pag. 247.

[4] Vergl. damit im Skizzenbuche Bramantinos Taf. LV, LVII etc.

D. Die Erblindung des Elymas.

Die bauliche Wirrnis ist hier aufs höchste gesteigert; viel stärker noch wie in der Krönung Karls des Großen. Jedenfalls soll es sich hier um einen beiläufig quadratischen Zentralbau handeln, der auf jeder Seite mit einer Nische besetzt ist, und zu denen selbst wieder Pfeilerportiken führen. Wie dies alles zusammenhängt, welche Rolle die zu zweien und dreien angeordneten Säulen spielen, ist überhaupt nicht denkbar. Wird vollends erwogen, welches Maß von Mitarbeit Raffael seinen Schülern an den Teppichen überließ, so mag ihm ruhig die Urheberschaft dieser Architekturen abgesprochen werden.

SCHLUSSWORT.

MIT Hilfe unserer bisherigen Studien wird es vielleicht möglich sein, sich von der Entwicklung des Architekten Raffael, ein schärfer umrissenes und systematischeres Bild zu machen, als dies durch das alleinige Studium der gebauten Denkmäler möglich war. Zwar ist auch seine Bautätigkeit keine geringe gewesen: nahm er doch länger wie ein halbes Jahrzehnt die höchste baumeisterliche Stellung ein, die in der ganzen Christenheit zu vergeben war und weltliche wie geistliche Große betrachteten es als Gunst, von ihm Baupläne oder mindestens Ratschläge zu erlangen. Allein ein Unstern hat über seinen Bauwerken gewaltet. Vieles ist zugrunde gegangen und vieles wurde stark abgeändert. Was noch für unser Wissen zu retten war, hat Geymüller in seinen Raffaelstudien ans Licht gebracht. Doch ist es immerhin nicht ausgeschlossen, daß noch mancher alte Stich, manche Zeichnung und manche urkundliche Nachricht zu neuen Ergebnissen führen wird; und auch daß die Stilkritik noch den einen oder anderen Bau als Raffaels Werk erweist. Diesmal hat es sich bloß darum gehandelt, unser Wissen über seine Baukunst soviel als möglich zu vervollständigen und dazu mußten die Architekturen in seinen Malereien in ausgibiger Weise herangezogen werden. Die bisherigen Historiker Raffaels hatten dieses Quellenmaterial ersten Ranges nicht in vollem Umfange berücksichtigt. Die Umstände, unter denen Raffaels Bauten zustande kamen und vollendet wurden, sind so verwickelte gewesen, daß die Tätigkeit der Forscher vollauf in Anspruch genommen war, diese Knoten zu lösen. Daß sich aus dem gemalten Materiale noch manches herausholen ließ, hoffe ich in meiner Arbeit gezeigt zu haben.

Es wäre auch seltsam, wenn Raffael, der in den letzten Jahren mit stets größerer Liebe zur Baukunst neigte, die Gelegenheit unbenutzt gelassen hätte, in Bildern vieles zu sagen, was in Wirklichkeit aus-zuführen ihm nicht vergönnt war. Gemalte Gebäude bieten manchmal

ebenso stark Gelegenheit, sich auszudrücken und auszusprechen wie aufgeführte Bauwerke. Ja vielleicht noch mehr. Im Bilde ist der Architekt lange nicht in dem Maße an Tradition und Konvention gebunden wie in seiner realen Bautätigkeit; sein Geist ist labiler, minder schwerfällig, momentanen Stimmungen anpassungsfähiger und so kann manches auf der Leinwand und im Fresko Leben gewinnen, was auf dem langen Wege von Grundriß und Aufriß nicht zum Keimen gekommen wäre. Zu manchem findet der Maler den Mut der Ueberzeugung, den der Baumeister nie gefunden hätte. Denn des Letzteren Werke stehen vor jedermanns Auge und wollen als wirkliche Gebäude beurteilt werden; an des Malers Bauten kann niemals dieser strenge Maßstab angelegt werden. Aber dafür gewinnt er die Freiheit mit leichterem Herzen das zu sagen, was er fühlte und dachte, während ihn als ausführenden Baumeister ungezählte Bedenken zurückhalten können. So steht nun auch die Sache bei Raffael. Viele Feinheiten in den Stimmungswerten seiner Gemälde konnten ihm nur durch die spezielle Gestaltung der Architekturen gelingen, mit denen er aber nötigenfalls so frei und souverän schaltete und waltete, wie er es sich als bauender Architekt gleichzeitig niemals erlaubt hätte; wohl aber einige Zeit nachher, wenn in die jeweilig neue Stilrichtung festere und sichere Gestalt gekommen war. Ihren Schatten werfen aber die Baumanieren oft schon Jahre lang in die Gemälde voraus. Das malerische Material für seine architektonische Entwicklung, ist nun glücklicherweise nicht spärlich und wir wollen versuchen, es so weit wie möglich auszunützen.

Von einer regelrechten und systematischen Schulung Raffaels in der Baukunst kann keine Rede sein und die Worte Crowes und Cavalcaselles :[1] «Es scheint, daß Raphaels architektonische Bildung mehr genial als gründlich war»: behalten bis tief in die römische Zeit hinein ihre Geltung. Aus der Anschauung von Lauranas Bauten in Urbino und dem Verkehre mit seinem Vater Giovanni sind zweifellos die ersten Anregungen hervorgegangen. Auf die ersteren und deren Erbauer hat ihn sicherlich Giovanni Santi hingewiesen und dessen Reimchronik, in der er Laurana in den höchsten Tönen besang, kann ihm nicht unbekannt geblieben sein. Auch daß es Giovanni Santi war, der dem jungen Raffael die Anfangsgründe der Perspektive beigebracht hat, brauchen wir nicht zu bezweifeln. Die Kenntnis dieser Wissenschaft, die für jene Zeit noch etwas ganz

[1] op. cit., pag. 196.

Außerordentliches war, und selbst von älteren Künstlern wie Pinturicchio und Fra Bartolommeo nicht vollständig beherrscht wurde, konnte und wollte er seinem frühgereiften Sohne sicherlich nicht vorenthalten.

So vorbereitet kam der junge Raffael zu Perugino. Wenn ihm auch dessen architektonisches Wissen und dessen Begriffe von baulicher Schönheit nicht sonderlich imponieren mußten, so konnte er doch immerhin von dessen reichen, vieljährigen Erfahrungen profitieren. Die verschiedenartigsten Anlagen, Grundrisse und Systeme, Hallen- und Zentralbauten, Profile und Dekorationsmotive und vor allem die Kunst des Architekturzeichnens konnte er bei ihm erlernen. Sicherlich hat er all' das dort Gesehene sorgsam bewahrt und nachgezeichnet. Seine ersten gemalten Bauten stellen sich infolgedessen fast ganz als Kopien peruginischer Anlagen dar, so z. B. die in dem Verkündigungsbilde und der Darbringung Christi im Tempel. Nur in ganz kleinem Maßstabe malte er damals die Bilder, die Architekturen enthalten; als fehlte ihm noch der Mut zur freien und schrankenlosen Entfaltung. Und dennoch, so abhängig er in der ganzen Anlage und in den Details von Perugino erscheint, so schreitet er doch stets über ihn hinaus und gibt uns einen hohen Sinn für gute Proportionen und schönen Rhythmus zu erkennen, den wir bei seinem alternden und verknöchernden Lehrer vergebens suchen würden.

Dabei schritt Raffael aber auch selbständig weiter. Seine Grundeigenschaft, das Schöne sofort zu erkennen, es aufzugreifen und zu assimilieren, trieb ihn unaufhörlich vorwärts. Sicherlich ist er keinem guten Bauwerke begegnet, das er nicht mit aller Liebe und Hingebung studiert hätte. Daß der Herzogspalast, den er auf seinen öfteren Reisen nach Urbino immer wieder sehen mußte, ihn stets von Neuem anregte, kann nicht befremden. War er doch damals der fortgeschrittendste Bau von ganz Mittelitalien. So ist es denn auch selbstverständlich, daß er im Jahre 1504, als er den Tempel des Sposalizios zu malen hatte, ganz in Erinnerungen an Lauranas Palast schwelgte, hatte er ihn doch erst wenige Monate zuvor wiedergesehen. Hie und da versuchte er auch selbständige Neuerungen: Verfeinerung im Grundriß, Verstärkungen in der Lichtzuführung, luftige Dekorationsformen, Komplikationen und Verfeinerungen in den Profilen.

Aber hiebei freilich treten denn auch die Schwächen hervor, die seine Entwicklung als Architekt noch geraume Zeit verzögerten. Das rein technische Wissen der Baukunst, die Kenntnisse des Materials und der Konstruktionen bleiben ihm vorerst fremd, so lange, daß er

noch in Rom mit größter Mühe das Versäumte nachholen muß. Auch die Bedeutung der Gesimse ist ihm nicht immer klar und verleitet ihn oft zu ungeschickten Profilierungen. Die Fassade und die Außenwirkung der Bauten sind ihm die Hauptsache, Nebensache der innere Aufbau, die Konstruktion. So ist denn kein Gebäude vor der römischen Zeit ganz fehlerlos. Aber mit diesen Mängeln versöhnt das Gefühl für äußere Schönheit und vollendete Harmonie läßt, sie wohl auch übersehen.

Sein Stil in jener Zeit ist lauranesk und zeigt in der Hofarchitektur des Verkündigungsbildes seine erste Entfaltung, im Sposaliziotempel und in der Halle der Dichterkrönung seine höchste Entwicklung. Architektonische Darstellungen aus den nächsten drei Jahren gibt es nicht. Nicht daß es ihm an Weiterbildung gefehlt hätte; wir merken nur nichts davon in seinen Bildern. Es ist, als ob er absichtlich die Darstellungsversuche von Bauwerken vermeiden wollte, bevor die gährenden und ungeklärten Elemente seines Geistes zur ersten Reife gekommen wären. Ein einziges Mal, als die Wahl des Gegenstandes zu einer kleinen Architektur drängte, begnügte er sich damit, den Bildern Peruginos eine solche — ohne namhafte Veränderung — zu entnehmen; dem Anscheine nach, nur um sich selbst nicht in seiner ruhigen und langsamen inneren Entwicklung zu stören.

Dann aber, im Jahre 1508, offenbart sich in der Schule von Athen mit voller Gewalt und hinreißender Schönheit in großem Maßstabe alles, was in den letzten drei Jahren zur Reife gekommen war. Kein Gebäude der Hochrenaissance kann sich mit dieser Halle an Hoheit, Eurhythmie und Wohlklang messen. Was Raffael hier zeigt, läßt alles, was er in Siena und Città di Castello geschaffen hatte, unendlich weit hinter sich. Wohl zeigt die Schönheit und die Gliederung des Baues manches, was eine hohe Verwandtschaft mit jenem Manne wiederspiegelt, der selbst der genialste Fortsetzer und Ausbauer des lauranesken Stiles war: mit Bramante. Aber der kurze, erst vom römischen Aufenthalt datierende Verkehr mit diesem kann unmöglich genügt haben, die Keime in Raffael so zur Entfaltung gebracht zu haben, wie wir sie in der Schule von Athen sehen. Nur eine Reifeperiode von Jahren kann ein solches Phänomen von Schönheit und Wohllaut verständlich machen. Selbstverständlich hat Raffael, den mit Bramante innigste Freundschaft verband, sich vieles von diesem angeeignet und es wäre ihm übel anzurechnen, wenn er nicht die Gelegenheit benutzt hätte, von diesem Manne alles aufzunehmen, was erlernbar war. So geht vieles in den allgemeinen Anlagen und in den

Dekorationsformen auf ihn zurück und macht den Eindruck, als käme es direkt aus dem Atelier Bramantes. Nicht nur in der Halle von Athen, auch in S. Eligio, in der Cappella Chigi, an der Farnesina, an den oberen Geschossen der Loggien und an den von Raffael weitergeführten Teilen von St. Peter finden wir ungezählte Beziehungen zu Bramante; bei den letztgenannten zwei Bauten ist dies ganz selbstverständlich, denn hier war Raffael nur der Fortsetzer der Arbeiten seines Freundes. Die Stilmanier, als deren Vertreter Raffael hier erscheint, ist die erste römische Manier Bramantes, die sich noch ziemlich streng an die Formenwelt der Antike hält und Willkürlichkeiten und Neuerungen in den Details und in den Dekorationen streng vermeidet. Nicht nur, weil er der Stil des Lehrers war, hat ihn Raffael akzeptiert, er kam seinen eigenen Neigungen, die ja selbst von Laurana ihren Ausgang genommen hatten, am stärksten entgegen und entsprach auch dem Zeitbedürfnis am besten. Für jene Epoche, in der die Altertumsverehrung ihre höchste Steigerung erreicht hatte — und die doch dabei ihre Eigenart kraftvoll beibehielt — war diese Bauart, die einzig und allein den Namen des reinen Hochrenaissancestiles verdient, der angemessenste Ausdruck.

Wie Bramante hiebei nicht stehen blieb, drängte es auch Raffael nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der Architektur. Auch hier bedeutet das Vorangehen Bramantes für den Jüngeren nur die Ermutigung zum Selbstgewollten. Raffael war ja sicherlich der Feinfühligere, Sensitivere, auch Labilere, der die Schwankungen in den Bedürfnissen der Zeit besser vorausfühlte und instinktiver ahnte als der alternde Bramante. Eben dieser Mangel an innerer Starrheit ist es ja, der Raffaels rastlose Entwicklung ermöglichte. Auch Bramantes «Ultima Maniera» ist in den «Pylonen» der Disputa schon stark vorgegriffen, die ja sicher noch vor 1511 gemalt wurden; 1511 aber ist erst das Jahr des Beginns des Palazzo di S. Biagio, mit dem die «Ultima Maniera» ihren Anfang nimmt. Im nächsten Jahre (1512) schafft Raffael die Heliodorarchitektur, in der die geistige Verwandtschaft mit Bramantes neuem Stil sich außerordentlich stark offenbart, wenn auch mit etwas anderen Mitteln ausgedrückt. Und im nächsten und übernächsten Jahre malt Raffael bereits Architekturen, wie die in der Befreiung Petri und in den Marien auf der Stiege, die in einem gewissen Sinne sogar über die «Ultima Maniera» hinausgehen und neuen Stilentwicklungen zustreben. Im Jahre 1515 endlich baut Raffael den Palazzo Vidoni, bei dem er sich sehr streng an den Palast hielt, den er nun selbst bewohnte, den noch Bramante für sich selbst ge-

baut hatte und der die letzte Entwicklungsphase der «strengen oder akzentuierten Manier (ultima maniera)» Bramantes repräsentierte. Die Loggia della Benedizione, die Raffael kaum ein Jahr vorher gemalt hatte, und die auch schon dieser letzten Manier Bramantes angehört, ist im Vergleiche mit dem Palazzo Vidoni doch noch in heitereren Formen gehalten.

Nach immer stärkeren Ausdrucksmitteln geht nun sein Streben. Die Dimensionen erhalten kräftigere Betonung, die Gesimse werden einfacher, aber derber, die Sockel mit gröbster Rustika gebildet, die Pilaster werden verdoppelt oder mit zwei halben Pilastern verstärkt, am liebsten durch gekuppelte Säulen ersetzt, die Kontraste werden kräftiger, die Bögen gedrückt, die Rahmen vorquellender, die Giebel gebrochen, das Nebeneinander der Bauglieder gedrängter und schon reichen die drei Säulenordnungen nicht mehr aus. So oft wie möglich muß die «Elefantenform» der gewundenen Säulen die traditionellen Formen ersetzen.

So vollzieht sich seine Entwicklung beiläufig bis zum Jahre 1515; nicht immer in gerader Linie; nicht immer wird die ältere Manier sofort vergessen, wenn eine neue sich ankündigt. Gewiß ist er sich ja selbst der Phasen seiner Entwicklung nicht in aller Schärfe klar geworden. Neben der «Ultima Maniera» und dem «kyklopischen» Stil gehen noch reine Hochrenaissancebauten aus seiner vorherigen Entwicklungsphase einher, namentlich die bereits früher begonnenen. Immerhin ist die stark barockisierende Entwicklung bis zum Tode Bramantes (11. März 1514) und noch ein wenig darüber hinaus nicht mißzuverstehen. Von da ab gewinnt seine architektonische Entfaltung unter der Last der ihm nun aufgebürdeten archäologischen Arbeiten ein anderes Aussehen.

Hatte er bisher — fest an Bramante gelehnt — sich einer ruhigen Reifung seiner jeweiligen Neigungen hingeben können, so wird ihm das nun, wo er selbst der Leiter aller vatikanischen Unternehmungen wird, ganz unmöglich. Für Bramante, der von stärkerer körperlicher und geistiger Konstitution und mit Arbeiten nicht so überlastet war, war dies immerhin noch möglich gewesen; für Raffael selbst nicht mehr. Und doch gerät ihm gerade diese zwangsweise Beschäftigung mit der Antike schließlich zu seinem Heile und führt ihn zur höchsten Entwicklung seiner ureigentlichsten Anlagen empor.

Von nun an treten die gemalten Architekturen ganz zurück. Es scheint, als ob er es nun — als großer und gesuchter Baumeister — nicht mehr notwendig hätte, in seinen Bildern Zufluchtsorte für seine

Bauideen zu bereiten. Es mag aber auch das Bewußtsein oder der Instinkt mitwirken, in den Bildern nur das rein Malerische und Psychisch-Menschliche sprechen zu lassen, dafür aber um so stärker und eindringlicher. Wir müssen es daher versuchen, die folgenden Phasen seiner architektonischen Entwicklung aus seinen ausgeführten Bauten herauszulesen.

Kaum drei Wochen nach dem Tode Bramantes beginnt bereits Raffaels Gehalt an St. Peter. Es scheint, daß er Fra Giocondo, der fünf Monate früher, noch zu Lebzeiten Bramantes angestellt worden war, koordiniert wurde, da ihn selbst Bramante als Leiter von St. Peter empfohlen hatte, den fast achtzigjährigen Greis man aber einesteils um seiner technischen Erfahrungen willen sehr notwendig brauchte, andrerseits ihn nicht dem jungen Raffael unterordnen wollte. Doch fühlte sich der letztere — wie sein Brief vom 1. Juli 1514 an Simone Ciarla zeigt — als alleiniger Nachfolger Bramantes. Vier Monate später, vom 1. August 1514 an, wird erst das Verhältnis der beiden Baumeister zu einander klarer. Fra Giocondo und Raffael werden gemeinsam die Oberarchitekten von St. Peter; Fra Giocondo mit 400, Raffael bloß mit 300 Golddukaten jährlich. Giuliano da Sangallo als Hilfsarchitekt mit ebenfalls 300 Golddukaten.

Unter Fra Giocondos Leitung, der zu seiner Zeit eine der allergrößten Autoritäten für Konstruktionen war, und der gleich nach Bramantes Tode die Stützungsarbeiten an den großen Kuppelpfeilern vornehmen mußte, konnte Raffael seine technischen Kenntnisse erweitern wie kaum unter Bramante, dem der Frate wie es scheint als Konstrukteur überlegen war. Raffael selbst bezeugt es in seinem Briefe an Simone Ciarla, daß ihm Fra Giocondo vom Papste zu dem Zwecke beigesellt werde, um von ihm seine Baugeheimnisse kennen zu lernen und um sich in dieser Kunst zu vervollständigen. Daraus erhellt, daß sich Raffael unter Bramante mehr mit der ästhetischen und stilistischen als mit der technischen Seite der Architektur befaßt hatte und erst jetzt das Versäumte nachholen mußte.[1] Auf manche seiner gemalten Architekturen fällt dadurch ein neues Licht.

Das Jahr 1515 bedeutet einen großen Wendepunkt in Raffaels

---

[1] Noch wenige Monate vor seinem Tode muß Raffael, der bereits 1516 Antonio da Sangallo d. J. vom Papste als Hilfsarchitekten verlangte, die Abhängigkeit von den technischen Leitern des Baues, insbesondere vom Oberwerkführer Giulio Leno höchst unangenehm gewesen sein. Nur so erkläre ich mir den Brief Paluzzis vom 17. Dezember 1519, der über Raffael an den Herzog von Ferrara schreibt: «... fa il Bramante et vorrebbe torre l'arte di mano a Juliano Leno ... »

Bautätigkeit. In diesem Jahre stirbt Fra Giocondo und er allein bleibt als Oberarchitekt von St. Peter zurück. Im gleichen Jahre wird der Palazzo Vidoni gebaut. Kaum zwei Monate nach dem Tode des Frate wird Raffael Oberaufseher über die Ausgrabungen in Rom und Umgebung. Im November wird er zur Konkurrenz für die Fassade von S. Lorenzo nach Florenz berufen. Die intensive Beschäftigung mit den Denkmälern der antiken Baukunst und die Fortsetzung der reinen Hochrenaissancebauten Bramantes, nicht nur der Peterskirche, sondern der gesamten vatikanischen Bauten, zu deren Oberleiter er nun ernannt wurde, gewähren der weiteren Entwicklung seiner «Ultima Maniera» keinen Spielraum mehr. Sein Palazzo Pandolfini, der ca. zwei Jahre später begonnen wird, bedeutet im Hinblick auf die Entwicklung der «Ultima Maniera» zum Barock einen starken Rückschritt, obwohl er selbstverständlich jener Stilrichtung zuzurechnen ist; sogar die letzten Bauten des Meisters — obgleich schon einer ganz anderen Entwicklungsphase angehörig — verraten deutlich, daß er einst durch die barockisierende «Ultima Maniera» hindurchgegangen war.

Im übrigen aber schlägt er ganz andere Richtungen ein, in denen das Ueberreich-Dekorative viel stärker zum Ausdruck kommt als je zuvor. Es ist als ob der unterdrückte Ziersinn der Jahre 1512 bis 1515 hier all' das Versäumte wieder nachholen wollte und nun die Strenge jener Jahre durch das Uebermaß an Dekoration auszugleichen versuchte. Der echtere Raffael kommt nun wieder zum Vorschein. Auch diesmal findet er an der Antike seinen Rückhalt und seine Lehrmeisterin. Die freien Dekorationssysteme des späteren Altertums, die in den römischen Grotesken und in den pompejanischen Wand- und Deckendekorationen des vierten Stiles ihre höchste Entfaltung erlebt hatten, bieten die Ausgangspunkte; durch neue Funde in den Titusthermen war die Aufmerksamkeit auf diese so reizvollen, in gewissem Sinne rokokoartigen Ausschmückungssysteme neuerdings gelenkt worden. Raffael ist über seine Vorbilder weit hinausgegangen. All' das Luftige, Ueberschäumend-Phantastische, rein Spielerische und von aller Erdenschwere Befreite hat er ins Ungemessene gesteigert. In den Dekorationen seiner Bauten der allerletzten Jahre seines Lebens tritt dies stark hervor. In seinen Bildern finden wir keine Spuren davon. In seinen Teppichen spielen diese Dekorationsformen zwar eine ziemlich bedeutende Rolle, aber er hat sie da streng vom Malerischen gesondert und in die Bordüren verwiesen. Dort aber und in den vatikanischen Loggien, im Badezimmer Bibbienas und in den Innenräumen der Villa Madama feiern sie ihre höchsten Triumphe.

Zwei Gebäude, die letzten, die Raffael in Angriff genommen hat, wurden in jener Zeit begonnen. Auch sie atmen ganz den Geist jener Stilrichtung, selbstverständlich so gedämpft und beruhigt wie es sich für die Bauform geziemt und mit vielen barockisierenden Elementen der Ultima Maniera, wie er sie weiter entwickelt hatte, durchsetzt. Sie sind die selbständigsten und auch die wunderbarsten Bauten, die Raffael geschaffen hat. Ich meine den Palazzo Branconio dall' Aquila, der 1520 vollendet wurde und die Anlage der Villa Madama, an der zwar nach Raffaels Tod noch einige Jahre weiter gebaut wurde, die aber dennoch ein Torso blieb.

Sie zeigen wie Raffael noch in den allerletzten Jahren seines Lebens eine neue Stilwandlung durchmachte, die sein wahres und eigenstes Können in hellstem Lichte erstrahlen läßt und uns durch ihre märchenhafte Schönheit ahnen läßt, was wir durch den frühen Tod des Meisters verloren haben.

CURRICULUM VITAE.

Am 11. Februar 1881 wurde ich in Wien geboren. Dort besuchte ich die fünfklassige Volksschule und die vierklassige Realschule; später — von meinem Vater zur industriellen Laufbahn bestimmt — die dreiklassige Wiener Handels-Akademie. Drei Jahre widmete ich mich industrieller Praxis, teils in den Betrieben meines Vaters, teils in solchen seiner Geschäftsfreunde. Während dieser Zeit beschäftigte ich mich privat mit nationalökonomischen Studien. Im März 1901 gab ich meine industrielle Tätigkeit auf und wandte mich gänzlich dem wissenschaftlichen Studium zu. Ursprünglich volkswirtschaftlichen und philosophischen Studien hingegeben, dabei die Lücken des mangelhaften Bildungsganges ausfüllend, wandte ich mich später hauptsächlich biologischen und historischen Studien zu. In den letzten Jahren studierte ich insbesondere archäologische und kunsthistorische Fächer, die ich schon früher hie und da belegt hatte.

Im kunsthistorischen Seminar Prof. Bruns kam mir die erste Anregung zu meiner Arbeit über Raffael. Die Herren Professoren Rahn und Brun haben meinen Raffael-Studien von Anfang an lebhaftes Interesse entgegengebracht, wofür ich ihnen an dieser Stelle herzlich danke.